Любовь къ тремъ
апельсинамъ
Журналъ Доктора
Даперутто.

Любовь къ тремъ
апельсинамъ
Журналъ Доктора
Даперутто.

6-7

1914

СОДЕРЖАНІЕ.

стр.
Влад. Княжнинъ. Стихи о Петроградѣ 5
В. И. Шухаевъ. Рисунокъ 17
Ю. Бонди, Вс. Мейерхольдъ, Вл. Соловьевъ. Огонь (пьеса) . 19
Графъ Карло Гоцци. Чистосердечное разсужденіе и подлинная исторія возникновенія моихъ десяти театральныхъ сказокъ. Переводъ К. А. Вогака (продолженіе) 56
Базиліо Локателло. Игра въ приму. Сценарій комедіи. Перевелъ Я. Блохъ 66
Вл. Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte, VI, VII. 70
К. А. Вогакъ. О книгѣ Г. Н. Лукомскаго.—„Старинные театры“. 84
А. М. Брянскій. Русскій Арлекинъ. 92
Московскіе театры:
I. Зереферъ. Зимнее путешествіе въ нѣкоторые московскіе театры изъ Петрограда 99
II. Сергѣй Игнатовъ. Камерный театръ („Сакунтала“, „Жизнь есть сонъ“) 103
Студія 105
Хроника 116
Обложка художника Ю. Бонди.

Отъ чудесныхъ вещей, которыя на этомъ театрѣ изъясняются и показываются, произошло и названіе Театра чудесъ. Этотъ театръ изобрѣлъ и устроилъ мудрецъ Дурачина, подъ такими параллелями, румбами, звѣздами и созвѣздіями, съ такими условіями, особенностями и соблюденіями, что чудесъ, которыя на немъ представляютъ, не можетъ видѣть ни одинъ изъ тѣхъ, которые имѣютъ въ крови хоть какую-нибудь примѣсь отъ перекрещенцевъ, или которые родились или произошли отъ своихъ родителей не въ законномъ бракѣ. И кто зараженъ этими двумя столь обыкновенными недостатками, тотъ лучше откажись видѣть никогда невиданныя и неслыханныя представленія моего театра.

Мигуэль Сервантесъ Сазведра.

„Театръ чудесъ“ *).

---

*) Полное собраніе сочиненій А. Н. Островскаго. Драматич. переводы, т. I; (изд. 1886 г.), стр. 68.

СТИХИ О ПЕТРОГРАДѢ.

I.

УТРЕННИКЪ.

Владимиру Пясту.

Чѣмъ ближе къ Марту, тѣмъ свѣтлѣй,
Тѣмъ задушевнѣй дни, яснѣе;
Хоть стужа напослѣдокъ злѣй
И утренники холоднѣе.

Проснешься на постели—рань,
Луна въ окнѣ и надъ столицей.
Хозяйки за стѣною брань,
Какъ скрипъ досужей половицы.

Хоть сны толкуютъ про свое —
Пора покинуть антресоли.
Химеры отлетятъ, и все
Предстанетъ вдругъ въ обычной роли.

Въ углу угодникъ съ давнихъ поръ
Сѣдыми шевелитъ кудрями;
Тамъ—снѣжный, удивленный дворъ
Съ протоптанными въ ночь слѣдами...

За чаемъ старый, сѣрый котъ
На стулъ усядется, смиренно
Мурлыча пѣсенку... Взбредетъ,
Ласкаясь, на мое колѣно.

— Скорѣе, батюшка! Заспалъ! —
И въ самый разъ! Померкъ свѣтъ лунный.
Ужъ за воротами каналъ
Блеснулъ рѣшеткою чугунной.

Свѣжѣе утренника нѣтъ!
Морозный воздухъ къ сердцу хлынулъ...
А отъ саней и отъ каретъ
Пустынный снова слѣдъ застынулъ.

На золотые купола
(Никольскій рынокъ, Самъ Никола!),
Чтобъ не держать на сердцѣ зла,
Крещусь, чтобъ вышелъ день веселый.

Бѣгу чрезъ Поцѣлуевъ мостъ,
Спѣшатъ знакомыя шинели.
Мартъ голубой. Не все морозъ,
Не все декабрьскія метели!

Синѣютъ тѣни, снѣгъ и дымъ.
Каковъ бульваръ Конногвардейскій!
Такимъ понятнымъ, столь простымъ
Предсталъ круговоротъ житейскій.

Пусть сердце радуется днямъ,
Какъ лучъ играетъ на паркетѣ;
Въ Сенатѣ гаму, воробьямъ,
Мечтамъ о морѣ и о лѣтѣ!

6. III. 1910.
Спб.

II.

N. N. N.

Какъ, послѣ зимней тишины,
Отраденъ звонкій гулъ капели —
Улыбка первая весны,
Поста послѣднія недѣли!

Надъ Петроградомъ, столь сердитъ,
О, этотъ вѣтеръ неизбѣжный,
И видъ внезапно снѣжный—снѣжный
Невы, закованной въ гранитъ!

Надъ Петроградомъ, надъ Невой,
Надъ Академіей, надъ Вами
День то блистаетъ синевой,
То снѣговыми облаками.

Свободою весенней живъ,
Спѣшу къ Вамъ на этажъ четвертый,
Гдѣ дверь съ клеенкою потертой
И скромной надписью „Архивъ“.

Вы здѣсь уже не мало лѣтъ,
Какъ полководецъ хладнокровный,
Среди рукописей, газетъ,
Отчетовъ, „дѣлъ“ и родословныхъ;

И, какъ пчела сбирая медъ —
Въ былого погружаясь бездны,
Вы съ посѣтителемъ любезны,
Все знаете наперечетъ.

Люблю уютный мезонинъ
И голосъ Вашъ неторопливый;
Вамъ близки Пушкинъ и Лабзинъ
И Новиковъ вольнолюбивый.

Когда изъ за бумажныхъ грудъ —
Я вижу Васъ—изъ амбразуры
За вѣчной правкой корректуры,
Мнѣ любъ Вашъ неустанный трудъ,

И полки съ книгами временъ
Императрицы Елисаветы,
И Ковалева мирный сонъ,
И академиковъ портреты,

Всю зиму, скрытое отъ вьюгъ,
Температуры слишкомъ рѣзкой,
Окно за синей занавѣской,
Зеленой лампы яркій кругъ!

И пѣсню снѣжную поетъ
Судьба надъ Вашей сѣдиною...
Но близокъ онъ, глубинный сводъ,
Весенній брегъ съ душой иною!

И пролетитъ, и сгинетъ тѣнь,
Не омрачивъ смертельнымъ ядомъ...
Дыша весеннимъ Петроградомъ,
Благословляешь новый день.

„За голубѣющею мглою,
За далью снѣжною Невы
Гори и воскресай былое!“
Я знаю, скажете и Вы.

III.

ВЪ ЛѢТНЕМЪ САДУ

День золотой, благоуханный
Въ началѣ мая. Лѣтній Садъ,
Голубоватый и туманный,
За сѣнью Фельтенскихъ оградъ.

Прозрачна длинная аллея,
Душиста неба синева.
Отрадной свѣжестію вѣя,
Течетъ сапфирная Нева.

И вы здѣсь нѣкогда, Аглая,
Сама—какъ нѣжный лепестокъ,
Гуляли здѣсь въ началѣ Мая.
Порхалъ весенній мотылекъ.

Вилась поэта альмавива.
„Любовь, — онъ пѣлъ вамъ, — не умретъ!“
Все та же, та же перспектива
И синева весеннихъ водъ.

Но дышется легко весною,
Но въ прошломъ ничего не жаль,
Душа жива мечтой одною:
Не Вандемьеръ, а Флореаль!

IV.

ФОНТАНКА

Влекутъ гранитные изгибы
И живорыбные садки,
Подъ вечеръ съ барокъ діатрибы,
Олонецкіе мужики,
И миловидная эстляндка,
Калинкинъ мостъ, простой народъ,
И эллинги (бьетъ третья склянка),
Дымкомъ пахнувшій пароходъ;

И мирно спящая Коломна,
Въ полу-холодный, свѣтлый май,
И переулокъ полу-темный,
Послѣдній мчащійся трамвай,
И одинокій другъ-прохожій,
Чиновникъ—старый холостякъ
Въ мечтахъ (на набережной тоже)
О жизни прожитой кой-какъ;

Старинный домъ, гдѣ жилъ Державинъ,
И синій Троицкій соборъ,
Огонь, яснѣющій сквозь ставенъ,
Сквозь сѣнь зеленоватыхъ шторъ;
Заснувшій рынокъ и больница,
И въ переулкѣ — Бурковъ домъ *),
И—жизни прошлая страница —
Домъ сорокъ третій (дѣтство въ немъ);

Аничковъ мостъ, гдѣ кони „КЛОТА“,
Рѣки веселый поворотъ,
Вонъ дѣва, ждущая кого-то,
И дворникъ спящій у воротъ.
Стукъ дрожекъ... окрикъ... циркъ пузатый,
И замокъ Павловыхъ временъ;
Покой рѣки зеленоватый,
Вновь сумракъ, тишь садовъ, и сонъ...

Грустя, бреду, одинъ, влюбленный,
Какъ, ночь-врага легко тѣсня,
Домовъ старинныя колонны
Внезапно вспыхнутъ отъ огня.
Цвѣтъ золотистый, цвѣтъ шафранный
Мечту ты гонишь отъ меня!
И милый сонъ рѣки Фонтанной
Прости! потонетъ въ громѣ дня.

---

*) См. повѣсть А. М. Ремизова „Крестовыя сестры“

V.

ЛѢТО.

Садовъ златыя Гесперидыі,
Жемчужно-грустный плескъ волны...
И перспективы, виды, виды —
Блаженнымъ днемъ освѣтлены.
И облака-эфемериды
За Петропавловскимъ соборомъ,
Какъ золотые корабли, —
Ихъ паруса вдали, вдали.

Эфирный токъ въ движеньи скоромъ
Проноситъ невскіе валы,
Въ садахъ шумятъ зефиры хоромъ,
Амуръ не удержалъ стрѣлы.
За синевѣющимъ просторомъ
Плывутъ по морю голубому
Къ Петрову граду корабли —
Ихъ паруса вдали, вдали.

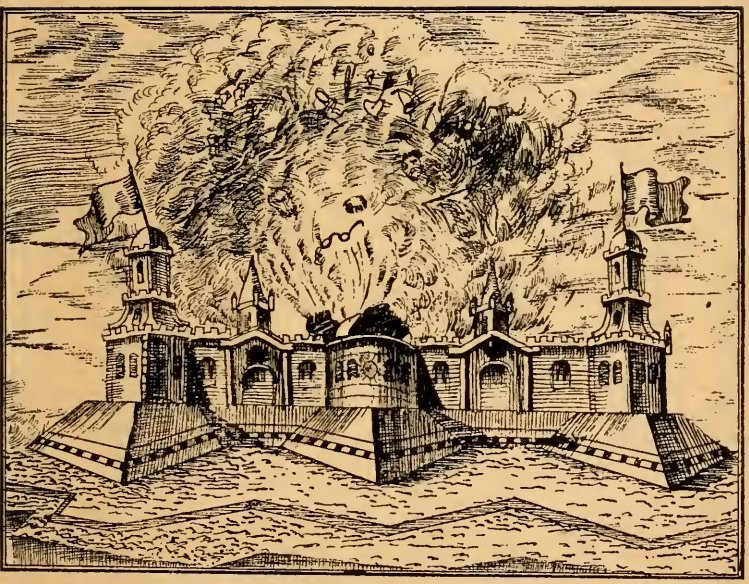
Какую нѣжную истому
Вливаетъ щедрый зной въ умы!
Предамъ ли городу иному
Гранитъ береговой каймы?
Иль въ дни торжествъ, подобно грому,
Ревъ пушечный, стальные гулы,
Что съ понта въ часъ побѣдъ пришли,
Какъ приходили, корабли?..

Въ благословенный день вздохнула
Душа у синихъ водъ Невы,
Въ саду, гдѣ памятникъ Кагулу,
Гдѣ шли дни Александровы.
Столица, ихъ воспомянула
Ты въ этотъ годъ и мѣсяцъ лѣтній,
Когда чужіе корабли
Врага завидѣлись вдали!

О, день воскресный, день послѣдній
Предъ сѣчами и свистомъ пуль,
Молитвъ за раннею обѣдней,
Грозою дышущій іюль!
Вѣковъ нѣтъ вереницы длинной...
Мню—Биргеру Невою плыть.
Сверкни же снова, мечъ старинный,
Чтобъ ярла дерзкаго сразить!

ВЛАД. КНЯЖНИНЪ.

20 іюля 1914 г.
Саблино.



ОГОНЬ.

8 картинъ и Апоѳеозъ.

Сочинили:

Ю. Бонди, Вс. Мейерхольдъ и Вл. Соловьевъ.

Стихи (въ 6 картинѣ) Б. А.

КАРТИНЫ:

1—Оставленіе города.
2—Въ лагерѣ врага.
3—Роэрскій музей.
4—Письмо. Разстрѣлъ.
5—Десантъ.
6—Желѣзный архипелагъ.
7—Призраки.
8—Послѣднее рѣшеніе.
Апоѳеозъ.

Къ представленію дозволено. Петроградъ, 25 ноября 1914 г., № 14544.

Петроградскимъ отдѣленіемъ Театрально-Литературнаго Комитета при ИМПЕРАТОРСКИХЪ театрахъ къ постановкѣ на сценахъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ признана возможною (5 декабря 1914 г.).

ЛИЦА ГЕРОИЧЕСКІЯ:

Дама-офицеръ Марія Делармъ.
Олегъ Чаадаевъ, вольный стрѣлокъ въ чужой странѣ.

ЛИЦА, ПРОИЗНОСЯЩІЯ МОНОЛОГИ:

Предсѣдатель Совѣта Жовиль (въ картинѣ 1),
Солдатъ (въ картинѣ 2),
Тюрпенъ (въ картинѣ 3),
Петеръ Стильсенъ (въ картинѣ 3),
Роза Линкъ (въ картинѣ 4),
Дзинъ Ивайника-Ому (въ картинѣ 4),
Полководецъ (въ картинѣ 5),
Телеграфистъ Александръ Берлейль (въ картинѣ 6),
Генералиссимусъ вражеской арміи (въ картинѣ 7),
Инженеръ (въ картинѣ 8).

Люди, вызванные къ движенію волей стихіи и героевъ.

Время дѣйствія — война.

КАРТИНА

Малый залъ арсенала.

Засѣданіе окончилось.

Вокругъ большого стола правители города будутъ слушать долгими усиліями выработанный текстъ обращенія къ гражданамъ.

Пока Предсѣдатель Совѣта Жовиль со своими секретарями занятъ внесеніемъ въ листы необходимыхъ поправокъ, члены Совѣта въ напряженномъ ожиданіи обсуждаютъ послѣднія событія.

Жовиль. Итакъ, вамъ угодно утвердить этотъ текстъ обращенія къ городу (приготовился читать).

Монологъ Жовиля.

„Граждане! Храбрость нашихъ войскъ не подлежитъ сомнѣнію. Руководимая полководцемъ испытанной доблести, наша армія стойко отражаетъ яростныя нападенія врага, превышающаго насъ своею численностью. На сушѣ—лѣсъ копій преграждаетъ ему дорогу; на морѣ—эскадра дредноутовъ наноситъ ущербъ торговлѣ непріятеля; въ воздухѣ—флотилія аэроплановъ показываетъ мощь нашей родины. Каждый шагъ впередъ врагъ покупаетъ цѣной крови своихъ солдатъ.

Провидѣнію, управляющему судьбами человѣчества, угодно было отдать временный успѣхъ въ руки нашего непріятеля. Его армія, уже обезсиленная доблестью нашихъ войскъ и истощенная долгими переходами, медленно подвигается впередъ по направленію къ нашему городу.

Во имя блага страны и въ цѣляхъ государственной обороны рѣшено оставить городъ безъ боя.

Граждане! Исторія Европы знаетъ примѣры, когда оставленіе и пожаръ города помогалъ окончательному уничтоженію вражеской арміи. Видъ дымящихся развалинъ и стоны вашихъ братьевъ и вашихъ мужей должны возбудить чувство мести у нашей арміи, которая, усиленная войсками присланными изъ провинціи, стоитъ передъ врагомъ, готовая умереть или побѣдить.

Граждане! Имѣйте волю къ побѣдѣ. И побѣда будетъ съ вами!".

Члены Совѣта:

— Какъ истолкуютъ этотъ шагъ?

— Будемъ спокойно смотрѣть въ будущее.

— Какъ скоро можно доѣхать отсюда въ Тіиръ?

— Мнѣ кажется, къ разсвѣту.

— А Роэрскій музей?

— Успѣютъ.

— Ваша семья уже отправлена сегодня утромъ съ санитарнымъ поѣздомъ. Не безпокойтесь.

— Вчерашній ливень сильно повредилъ дорогамъ.

— А дамы, которыя ночевали здѣсь въ арсеналѣ?

— Торопитесь, торопитесь! Автомобили ждутъ. Скорѣе!

Секретари и слуги поспѣшно собираютъ бумаги, наполняя ими портфели. У шкаповъ щелкаютъ замки, хлопаютъ дверцы. На паркетъ падаютъ связанными кипы документовъ и книги. Изъ дверей въ двери бѣгутъ люди, нагруженные кожаными свертками.

— Отпечатайте какъ можно больше экземпляровъ.

— Меяръ извѣщенъ?

— Такъ вы считаете, что это правильно?

— Послѣднія инструкціи будутъ вамъ даны тамъ. Будьте покойны.

— Если бы они могли держаться еще двое сутокъ!

— Увѣряю васъ, сейчасъ бросать туда войска нѣтъ разсчета.

— Вывозъ у нихъ, говорятъ, упалъ наполовину.

— Постойте, будьте же внимательны.

— Невозможно! Повѣрьте мнѣ, невозможно!

— Этого не будетъ, никогда не будетъ.

— Это вы сдадите на грузовой автомобиль.

— Пусть выѣзжаютъ.

— Я распоряжусь.

— Ну, господа...

— Отправляемся!

— Пора!

— Такъ надо!

Въ минуту, когда заторопившіеся къ отъѣзду заполнили всѣ выходы, въ залъ незамѣтно вошла Героиня въ дорожномъ костюмѣ.

— А я остаюсь въ Роэрѣ.

КАРТИНА 2.

Вражескій лагерь у опушки лѣса.

Сигналомъ къ сбору внезапно прерванъ короткій отдыхъ солдатъ. Въ пыли мелькаютъ предметы аммуниціи и тысячи взмахивающихъ рукъ.

Изъ массы движущихся фигуръ замѣтно выдѣляются два солдата. Одинъ, не спѣша, зашнуровываетъ гетры, другой, стоя на колѣняхъ, укатываетъ шинель.

По сигналу, солдаты, какъ одинъ человѣкъ, бѣгутъ въ глубину, цѣпью разсыпавшись по лѣсу. Только двое остаются на опустѣвшей площадкѣ.

Монологъ солдата:

„Братъ, пойми! Вѣдь, я просилъ же ихъ не посылать меня сражаться въ этотъ край! Я долженъ убивать своихъ по языку и крови. Всѣ спали, а я не спалъ. Все смотрѣлъ, какъ горятъ мои села. Я видѣлъ: эскадронъ остервенѣлыхъ мадьяръ топчетъ цвѣтущія гряды, воздѣланныя руками нашихъ стариковъ. Я видѣлъ среди обуглившихся зданій лежатъ мои сестры. Сабельные удары и пики нашихъ уланъ обезобразили ихъ лица.

Посылайте меня впередъ, поджигатели! Я готовъ. Я пойду вмѣстѣ съ вами и буду всегда впереди васъ, негодяи! Но знайте: ни одна пуля не вылетитъ изъ моего ружья. Меня убьютъ мои же братья. Черезъ мой трупъ перешагнутъ они.

Но вы отвѣтите за все: за то, что вы сжигали церкви, насиловали женщинъ, убивали стариковъ, убивали дѣтей. Погодите, часъ возмездія пробьетъ. Многіе изъ васъ будутъ болтаться на висѣлицахъ. А сейчасъ я готовъ. Я пойду съ вами. Пусть горитъ моя земля, пусть сгорятъ до тла всѣ кровли всѣхъ моихъ собратьевъ, вы не сотрете насъ съ лица земли. Я вижу, мертвыя глаза моихъ сестеръ застыли обращенными къ Востоку, откуда, мы вѣримъ, идетъ наше освобожденіе!"

Слѣва входитъ группа штабныхъ офицеровъ.

Офицеры:

— Хоть бы знать. Никакихъ извѣстій съ другихъ театровъ! Нѣтъ ни газетъ, ни писемъ. Отъ этого сойдешь съ ума.

— Всѣ дороги спутаны. Я не понимаю, куда ведутъ солдатъ?!

— Прейсъ перешелъ понтонный мостъ на Стрейзѣ. Они соединятся за окопами у форта Дроссенъ.

Офицеры (замѣтивъ двухъ замѣшкавшихся солдатъ, перебивая другъ друга). Кто? Какого полка? Почему не въ лѣсу?

Солдаты: 141 ростбрейскаго стрѣлковаго полка.

Офицеры (перебивая другъ друга). Плетьми васъ, собаки!

Одинъ изъ офицеровъ бьетъ плетью солдатъ по спинамъ лицу. Солдаты подъ ударами плетей бѣгутъ по направленію къ лѣсу. Вдругъ офицеры, какъ одинъ человѣкъ, вски-

дываютъ къ глазамъ бинокли и смотрятъ въ противоположную сторону.

Офицеры:

— Не понимаю.
— Кто это?
— Откуда?
— Донесеніе?!
— Опять?!
— Новое что-нибудь?

Ждутъ.

Выѣзжаетъ верхомъ на лошади юный офицеръ, черты лица котораго знакомы. Спѣшившись онъ быстро подходитъ къ группѣ офицеровъ и передаетъ старшему изъ нихъ пакетъ.

Офицеръ штаба читаетъ:

„Городъ оставленъ. Четыре дороги ведутъ къ подходамъ: первая на Турасъ черезъ Шантонъ и Стро. Вторая черезъ лѣсъ къ окопамъ; третья полемъ къ тріумфальной аркѣ и четвертая круговая на монастырь. Главная линія фортовъ обращена на югъ. Войска стоятъ у берега закрытыя холмами. У выхода изъ лѣса заложены фугасы. Проходъ возможенъ черезъ монастырь, сквозной разводный мостъ на Малѣ, желѣзнодорожный мостъ у Транта, въ обходъ на сѣверъ черезъ Бриль“.

КАРТИНА 3.

Роэрскій музей.

Мѣсто, гдѣ перекрещиваются три сводчатыхъ подвальныхъ корридора. Посрединѣ стоитъ громадный ящикъ, въ который опущена статуя Афродиты виникійской.

Вокругъ стоятъ, освѣщая залъ восковыми спичками, господа въ черныхъ пальто и цилиндрахъ.

Щелкаютъ выключатели.

Господа въ черныхъ пальто и цилиндрахъ:

— Не горитъ!?

— Я уже говорилъ вамъ. Вы не слушали. Станція перестала работать.

— Городъ совсѣмъ опустѣлъ, а мы все еще возимся.

— Довольно ужъ. Все равно всего не вывеземъ!

— Свѣчей! Свѣчей!

— Сейчасъ дадутъ. Не волнуйтесь!

Сторожа музея вносятъ свѣчи.

— Пусть выносятъ, что́ готово.

Монологъ Тюрпена.

Тюрпенъ (смотря въ каталогъ и покуривая англійскую трубку). Въ ...823 году найдена Майсомъ. На основаніи договора... привезена въ ...37-омъ на фрегатѣ Побѣда... Неизвѣстенъ... Но данныя позволяютъ опредѣлить школу. Больше натуральной величины. (Отбрасываетъ каталогъ въ

сторону). Господа, снимемъ шляпы и почтимъ память покойника. Тысячелѣтній мраморъ, подернутый потиной, закутанъ въ байковое одѣяло. Какъ видно Ренессансъ мало способствовалъ развитію культуры. Идея гуманизма! Пѣнно-рожденная Киприда, богиня, уникумъ! Сегодня мы тебя опускаемъ въ землю. Снова въ землю. Разница только въ томъ, что когда-то тебя въ землѣ ласкали черви, а теперь ты будешь лежать въ стальномъ гробу. Надежная защита отъ ядеръ подлыхъ крупповскихъ пушекъ.

— Ахъ, господа, я умоляю васъ...

— Я не могу понять людей, которые умѣютъ сохранять спокойствіе въ такіе дни.

Тюрпенъ (продолжаетъ). Теперь передъ тобой не будутъ останавливаться туристы съ Бедекерами въ рукахъ и говорить „какъ ты прекрасна!“ Добродѣтельныя жены не будутъ оттаскивать отъ тебя своихъ мужей, отъ твоей соблазнительной наготы. Въ эстампныхъ магазинахъ не будутъ продаваться твои снимки, ученые не будутъ выпускать диссертацій, посвященныхъ вопросу объ изгибѣ твоей шеи. Ты, какъ пропавшая Джіоконда, будешь красоваться на бонбоньеркахъ съ шоколадомъ, автомобильныхъ шинахъ, флаконахъ и спичечныхъ коробкахъ.

— Довольно!

Изъ праваго корридора въ лѣвый несутъ бронированный ящикъ. Руководящій перевозкой инженеръ отчитываетъ рабочихъ, опустившихъ ящикъ на порогѣ.

Господа въ черныхъ пальто:

— Вы знаете, въ городѣ усиленно говорятъ...

— Ахъ, вы опять объ этой сплетнѣ.

— О чемъ вы?

— Насъ предали.

— Господа прошу васъ, надо торопиться.

— А на другой день разыскать ее, говорятъ, нигдѣ не могли.

— О комъ вы?

— Развѣ вы не знаете? Онъ ничего не знаетъ.

— Господа, прошу васъ...

— Осторожнѣе, осторожнѣе!

— Да, да. Когда несли фронтійскаго амура черезъ нижній вестибюль, рабочіе его чуть-чуть не уронили.

— Такъ вы думаете, насъ предали?

— Господа, пойдемте дальше.

— Однако-же, кого-то, говорятъ, поймали на сѣверной дорогѣ.

— И чуть ли не повѣсили уже.

Входитъ Петеръ Стильсенъ.

Монологъ Стильсена:

Господа, послѣднія извѣстія: замокъ Демейтонъ разрушенъ. Отъ шедевровъ Ванъ-Бевера не осталось слѣда. Блестящая коллекція эстамповъ Деламэ, гравюры Тейджа, собраніе арбалетовъ герцога Ніецца, проэкты витражей каппелы св. Дамассія, страницы изумительныхъ пергаментовъ, полотна Рокетто, фресковая живопись верхней ротонды, все это обращено въ пепелъ. Артисты заставляли каждаго изъ насъ простаивать по недѣлямъ, по годамъ, любоваться, изучать изысканныя композиціи, нѣжнѣйшія краски—тайны мастерства. Вы слышите, что я сказалъ: заставляли. А теперь? Никто изъ насъ не увидитъ больше небеснаго свѣта. Я го-

ворю, разрушенъ замокъ Демейтонъ? Понимаете ли вы, что это значитъ? А, у васъ слезы на глазахъ... Бѣжимъ на улицу! Къ оружію! Развѣ мы имѣемъ право сидѣть здѣсь, когда сейчасъ, вотъ въ эту минуту, превращается въ груду развалинъ тончайшее произведеніе средневѣковой архитектуры. Къ мести, къ святой мести зову я васъ. Бросьте вашу работу, господинъ хранитель музея. Не выносите статуй! Не надо упаковывать картины! Никто не тронетъ этихъ сокровищъ, не посмѣетъ тронуть! Мы выстроемъ баррикады, нагромоздивъ трупы нашихъ согражданъ. Кто не умѣетъ стрѣлять, тотъ возьметъ въ руку шпагу. Пойдемте. Мы должны умереть съ оружіемъ въ рукахъ за славу и честь нашего искусства.

КАРТИНА 4.

Городъ.

Здѣсь остались женщины, старики и дѣти.

Площадь, куда съ разныхъ сторонъ втекаютъ узкія улицы, съ разбитыми стеклами домовъ и съ открытыми настежъ подъѣздами.

Съ угла на уголъ, изъ дверей въ двери перебѣгаютъ оставшіеся. Время отъ времени въ разныхъ мѣстахъ окна быстро раскрываются и тотчасъ снова захлопываются. Иногда изъ домовъ выносятъ вещи и, вдругъ бросая ихъ посреди площади, бѣгутъ отъ нихъ на окраины.

Въ глубинѣ стелется дымъ.

— А тамъ горитъ.

— По набережной не опасно?

— Ходятъ.

— Боже мой, Боже мой...

— Возьмите только самое необходимое. Куда вы съ этимъ сундукомъ?

— Въ трехъ верстахъ отъ водокачки стоитъ поѣздъ, который хочетъ взять дѣтей.

— Глупости вы говорите. Ансены бѣгали туда и вернулись. Какой поѣздъ? Что вы? Да и рельсовъ нѣтъ давно.

— Гардарики ушли?

— Они сидятъ въ гостиной.

— А гдѣ ваша рукопись?

— Прологъ и эпилогъ вотъ, въ карманѣ. Развѣ оттопыривается?

— Не подумали бы, что бомба.

— Да пожалуй. Передайте-ка тетради эти женѣ. Пусть спрячетъ.

— Опять стрѣляютъ.

— Пулеметы.

— Вы говорите, прискакалъ пьяный уланъ? Только пугаете.

— (въ окнѣ) Потрудитесь, милый, вонъ въ тѣ ворота. Молока мнѣ обѣщали въ номерѣ шестомъ.

— Некогда мнѣ. За узломъ бѣгу.

— Бѣгите, тамъ ваши дочери ищутъ васъ. Я встрѣтилъ ихъ у Грандъ-Отеля.

— Когда?

— Такъ около десяти часовъ.

— Цеппелинъ! Цеппелинъ!

— Вздоръ.

— Ужасно, ужасно!

— Ихъ очень много.

— А что? Сейчасъ ворвутся?

— Уже давно. Всѣ нижніе кварталы полны солдатъ.

— А нашихъ нѣтъ?

— Ни одного!

— Давно уже ушли.

— Тамъ гдѣ горитъ? Въ какихъ кварталахъ?

— Да, да, полно́! Ихъ очень много. Совѣтую итти къ Трейвельскому вокзалу.

— Мчалась подвода. Увозилъ старикъ чьихъ-то дѣтей къ фольварку. Я съ трудомъ остановилъ его. Мнѣ удалось разспросить.

— Не онъ привезъ письмо?

— Онъ.

— Что за письмо?

— Сестра пишетъ мнѣ изъ Бриля.

Роза Линкъ, заливая письмо слезами, читаетъ.

Монологъ Розы Линкъ.

„Роза! Пишу изъ госпиталя, куда меня привезли наши азъѣзды, нашедшіе меня раненой въ Сельма. Мы жили тихо и спокойно. Объявленіе войны нашъ городъ встрѣтилъ съ радостью. Всѣ ушли. Яковъ остался со мной. Близость границы безпокоила насъ все время. Наши опасенія оправдались. Проснувшись рано утромъ 7-го числа, изъ оконъ на базарѣ я увидала банду солдатъ, они пьяные разгуливали по улицамъ съ бутылками въ рукахъ и разбивали двери домовъ. Назначенный комендантомъ города майоръ Лейкерманъ объявилъ жителямъ, что насъ никто не тронетъ, но

въ ночь на 9-е сгорѣла, какъ говорятъ отъ поджога, церковь Святого Петра. Комендантъ пригласилъ къ себѣ общинныхъ властей и членовъ магистрата и разстрѣлялъ ихъ. Яковъ хотѣлъ тоже итти вмѣстѣ съ ними, говоря, что долгъ его зоветъ туда, но я не пустила его. Бѣдный Яковъ! Я нашла его на площади около гауптвахты, онъ лежалъ въ пыли . . . . еслибъ ты видѣла . . . лицомъ въ землю . . . Проходя мимо дома американскаго пастора, я видѣла старуху, исколотую пиками. Она еще держала въ рукахъ спицы, которыми вязала въ ту минуту, когда ее убили. Не помня себя я побѣжала къ Лейкерману, часовые не пустили меня и били прикладами. Я кричала. Ко мнѣ подошелъ молодой офицеръ, курившій сигару, посмотрѣлъ на меня стеклянными глазами и наставилъ на меня револьверъ. Что было дальше я не помню. Очнулась я въ Брилѣ".

Вдругъ, въ паническомъ страхѣ, зараженные примѣромъ одного люди бѣгутъ. Изъ всѣхъ улицъ, изъ домовъ, изъ воротъ, втекаютъ на площадь горожане; тѣснятся. Когда издали донеслись крики: „идутъ, идутъ", толпа внезапно потекла въ боковые переулки. Площадь опустѣла. Ворвался новый потокъ горожанъ, и снова площадь опустѣла.

Сейчасъ войдутъ солдаты вражеской арміи, потому что все ближе и ближе лязгъ оружія, топотъ копытъ и окрики команды.

Солдаты молча и быстро входятъ на площадь.

Изъ средней улицы вводятъ подъ конвоемъ взятыхъ для разстрѣла.

Выстраивается взводъ солдатъ и противъ нихъ группа захваченныхъ.

Раздается команда офицера. Солдаты вскинули ружья.

Японскій докторъ Дзинъ Ивайника-Ому сошелъ съ ума.

Офицеръ остановилъ солдатъ.

Монологъ Дзинъ Ивайника-Ому.

Какъ вы смѣете такъ нагло утверждать, что я укралъ у васъ пушки, когда и дома-то я не былъ уже четыре года. И потому вы не докажете моему Императору, что правильное употребленіе препарата, процесса, страданья... Не то я говорю. Спросите меня что-нибудь! Я скажу... Погодите, погодите стрѣлять. Я закричу... Самураи! Впередъ! О, восходящее солнце! Хакусаи! Упала твоя вишня въ воду... Паланкинъ! Зачѣмъ?! Я не хочу...

Офицеръ выкрикиваетъ команду.

Залпъ.

Дзинъ Ивайника-Ому падаетъ.

Офицеръ. Второго!

Солдаты выводятъ изъ группы приговоренныхъ къ разстрѣлу Олега Чаадаева.

Чаадаевъ. Стрѣляйте, но прошу . . . Поставьте меня лицомъ въ сторону Россіи.

— Хорошо. Гдѣ тутъ востокъ?

Чаадаевъ. Вотъ.

Чаадаевъ, повернувшись къ востоку, становится на колѣни и кладетъ земной поклонъ. Поднимаясь съ колѣнъ, онъ останавливаетъ взглядъ свой на группѣ офицеровъ.

Чаадаевъ (вскрикиваетъ, показываетъ на одного изъ офицеровъ, носящаго знакомые черты) Да вѣдь это вы . . . такъ вы преда . . .

Залпъ.

Олегъ Чаадаевъ падаетъ.

Дама-офицеръ беретъ подъ руку одного изъ товарищей и, отдѣлившись отъ группы офицеровъ, отходитъ немного въ сторону, какъ бы собираясь что-то сказать ему.

Офицеры:

— Что онъ сказалъ?

— Должно быть, онъ хотѣлъ сказать „предатель".

— Въ чемъ дѣло?

— И онъ сошелъ съ ума, какъ японецъ?

— Онъ смотрѣлъ на насъ такъ, какъ будто нашелъ знакомаго среди насъ.

— Война и мистика! Вотъ штука!

— Ничего, господа!

— Будетъ нѣкогда день и погибнетъ священная Троя!

Марія Делармъ (издали). Древній погибнетъ Пріамъ и народъ копіеносца Пріама.

КАРТИНА 5.

Высокій берегъ океана.

Между небомъ и волнами, набѣгающими на камни, несутся клочья тучъ.

Во мглѣ видны силуэты кораблей, производящихъ десантную операцію.

На одномъ изъ каменныхъ переваловъ движутся фигуры рыбаковъ; они сейчасъ будутъ спускаться на берегъ—убирать рыболовныя снасти.

Рыбакъ Жубаръ (кричитъ въ сторону невидимой деревни) Елизавета! не ходи сюда!

Рыбаки:

— Ночью, когда я слышалъ выстрѣлы, думалъ, опять засвѣжѣло.

— Отъ оста дуетъ. Къ утру разойдется.

— Не раскуривай трубку.

— Жубаръ, стой тутъ, мы справимся одни.

— А сколько ихъ пришло?

— Пожалуй не успѣемъ.

Жубаръ. Успѣете.

— Я думаю еще не всѣ.

— Вчера ихъ видѣли у Эльскаго маяка.

— Два траулера вернулись съ моря; говорилъ Арно.

— Отъ Эльскаго маяка до Перарда сорокъ миль.

Жубаръ. Хорошо работаютъ.

— Ловкіе моряки.

Жубаръ (спустившимся) Придется тали завести.—Не вытащить.

— (снизу) Рангоутъ отдѣльно. Тяжесть не большая.

Съ моря слышенъ шумъ отданныхъ одинъ за другимъ двухъ якорей.

— Еще пришли.

— Въ трехъ миляхъ отдано.

— Не далеко отъ круглой банки.

Рыбаки скрылись.

Жубаръ медленно и торжественно встаетъ, вглядываясь въ море. Пораженный количествомъ солдатъ, отдѣляющихся отъ воды и поднимающихся правильными тѣсными рядами на перевалъ,—Жубаръ обнажаетъ сѣдую голову и, не переставая смотрѣть, медленно подвигается въ сторону деревни.

Жубаръ. Елизавета, смотри!

На холмъ быстро всходятъ офицеры и становятся въ позы людей, ожидающихъ приказанія своего начальства. Поднимаясь изъ ложбины, поблескивая тесаками, идутъ (ряды за рядами) солдаты, на которыхъ возложена отвѣтственная задача: поддержать тѣснимую врагомъ и обезсиленную армію союзниковъ.

Выростаетъ сухая фигура Главнокомандующаго.

Солдаты идутъ, колонна смѣняется колонною.

Полководецъ вслѣдъ уходящимъ войскамъ:

Монологъ Полководца.

Солдаты! Вступая на землю дружественной намъ націи, я считаю необходимымъ напомнить вамъ о вашихъ обязанностяхъ. Прежде всего помните, что вы дѣти страны, слава и честь которой всегда были на высотѣ. Будьте мужественны въ бою и снисходительны къ врагу, просящему пощады. Долгъ солдата повелѣваетъ вамъ быть всегда сдержанными. Чрезмѣрная радость ослабляетъ стойкость, излишнее горе роняетъ спокойствіе духа. Какъ въ странѣ, которую вы пришли защищать, такъ и на землѣ, принадлежащей врагу, вы должны оберегать права и имущества мирныхъ гражданъ. Когда будете входить въ города и помѣстья, будьте только привѣтливы: на поклоны отвѣчайте легкимъ кивкомъ го-

ловы. Избѣгайте дружбы, ибо въ дружбѣ человѣкъ становится развязнымъ. Сторонитесь подростковъ, бросающихъ вамъ цвѣты и подающихъ сласти. Солдаты! Война не прогулка, а дѣло большой государственной важности. Тѣмъ болѣе вы знаете, что на поле брани васъ посылаетъ Король, Король единой волей съ народомъ.

У себя на родинѣ вы оставили женъ, матерей и сестеръ. Переплывъ океанъ, вы должны забыть все. Пусть не волнуетъ васъ отсутствіе писемъ. Знайте, что люди, обремененные болѣе важными дѣлами, не въ силахъ иногда пересылать вамъ ихъ.

Солдаты! Перерывами отъ боевъ пользуйтесь только для отдыха и не бередите вашихъ сердецъ желаніемъ посылать о себѣ вѣсти на родину. Никто такъ не способствуетъ успѣху на войнѣ, какъ солдатъ, который, идя на бой, сумѣлъ преодолѣть въ себѣ свои привязанности и оставить думы о личныхъ дѣлахъ. Всѣ лишенія, которыя предстоитъ вамъ испытать, будутъ щедро оплачены побѣдой!

Полководецъ окончилъ свою рѣчь и не покидаетъ своего мѣста. Солдаты продолжаютъ двигаться.

Офицеры:

— Онъ сегодня спокойнѣе, чѣмъ вчера.

— Я думаю.

— Наша задача облегчена: часть мостовъ размыта.

— Вы правы.

— „La Filotechnica“ имѣетъ преимущество въ огромной свѣтосилѣ передъ Герцемъ.

— Въ туманѣ. Да.

— Сейчасъ мы будемъ двигаться къ востоку до меридіана Эльскаго Маяка.

— Успѣютъ ли дойти союзники до перевала?

— Уже успѣли.

— Намъ будетъ данъ сигналъ.

— Гдѣ именно встрѣтимся?

— Могу сказать вамъ точно: на линіи Катàвель — Атурасъ; на долготѣ того-же Эльса.

— Король самъ проведетъ ихъ между нами.

— Я думаю, что отступленіе началось.

— О, это будетъ Седанъ или, во всякомъ случаѣ, Березина.

— Вы правы.

Шумитъ моторъ приближающагося автомобиля.

Входитъ Героиня въ автомобильномъ костюмѣ.

Начальникъ штаба. Какъ сказано въ радіотелеграммѣ, около станціонныхъ зданій оставлено для вашей работы достаточно смолы. Гдѣ все это спрятано, вы уже знаете.

Героиня. Да.

Начальникъ штаба. Будьте добры повторить—когда чтó?

Героиня. Въ случаѣ непріятельская армія, перейдя рѣку, пойдетъ въ сторону плотинъ, зажгу смоляной костеръ, въ случаѣ непріятель начнетъ отступать, зажгу бѣлый.

Начальникъ штаба. Такъ.

Героиня. Только бы удалось мнѣ пробраться обратно въ Розръ.

Начальникъ штаба. Вамъ будетъ данъ надежный проводникъ. Пропускъ до окоповъ! Автомобиль вы оставите

у Стро. Бросая его, не забудьте пустить въ рѣку. Желаю успѣха.

Героиня уходитъ.

Начальникъ штаба (подходитъ къ Главнокомандующему). Все такъ, какъ въ шестой радіотелеграммѣ: дама та самая, сигнализація при помощи костра: ждать—бѣлый дымъ, итти къ соединенію—черный.

Полководецъ. Рыбаковъ, которые оказались здѣсь на берегу, на всякій случай задержать! Снявъ допросъ, отпустить!

Слышенъ шумъ отъѣзжающаго автомобиля.

Окрики команды: идетъ провѣрка и разстановка колоннъ.

КАРТИНА 6.

Звѣздное небо надъ крышами Роэра, занятаго врагомъ.

Слуховое окно и флюгера, дымовыя трубы и громоотводы, выступы брандмауровъ, телефонные провода и воронки водосточныхъ трубъ образуютъ желѣзный архипелагъ.

На одной сторонѣ крыши подъ прикрытіемъ брандмаура, стиснутый рядомъ трубъ и слуховымъ окномъ установленъ аппаратъ безпроволочнаго телеграфа.

Различается группа людей, занятыхъ передачей радіотелеграммъ.

У радіотелеграфа:

— Такъ, такъ, такъ. Говорите.

— Передавайте.

— „Полки 105, 106, 123“.

— „Резервный полкъ бригады Сентъ-Ирена“.

— Резервный полкъ ...готово.

— Подождите.

— Все.

Отъ темнаго слухового окна отдѣляется фигура Героини въ формѣ офицера вражеской арміи.

Дама-офицеръ. До разсвѣта всего четыре часа. Я долженъ оставить Роэръ немедленно. Давайте скорѣе отвѣтъ.

— Мы ждемъ.

— Вы куда?

Дама-офицеръ. Къ станціи Атурасъ.

— Да, да. Нужно торопиться.

— Не прерывайте связи.

— Нѣтъ нѣтъ!

— Говорятъ?

— Сюда?

— Насъ вызываютъ.

— Принимайте!

— Вслухъ!

— „Въ квартиру генерала Стюреваля“.

— „Командующій десантными войсками“.

— „Генералъ Фрусэ передаетъ расположенье“.

— Спѣшно.

— „Пойдутъ... На встрѣчу“...

— Дальше.

— Не понимаю.

— Что говорятъ?

— Не понимаю.

— Читайте вслухъ!

— Перебиваютъ.

— Принимайте дальше.

— Не даютъ.

— Что отвѣчаютъ?

— Отдѣльныя слова.

— Произносите вслухъ!

— „У перехода черезъ рѣку“...

— Дальше!

— Дальше!

— Дальше ничего.

Слышенъ шумъ пропеллера.

— Подождите.

Молчатъ.

Сверху по небу упалъ одинъ лучъ прожектора, потомъ два. Медленно скользнули, вернулись назадъ и потухли.

— Надо кончать.

— Насъ откроютъ...

— Постарайтесь вызвать.

— Передать главное.

— Я слушаю. Вызываю. Говорите.

Пропеллеръ гдѣ то близко надъ головами. Ослѣпительный лучъ прожектора упалъ на группу телеграфистовъ, не успѣвшихъ докончить свою важную задачу. Лучъ такъ же быстро исчезаетъ, какъ и быстро возникъ. Мгновенье напряженнаго молчанія. На звѣздномъ небѣ видны силуэты фигуръ, убѣгающихъ отъ аппарата.

Взрывъ.

Мѣсто, гдѣ только что работалъ безпроволочный телеграфъ, стало костромъ.

— Бомба!

Слышенъ стонъ.

Убѣгавшіе вернулись.

Телеграфистъ Александръ Берлейль раненъ.

Монологъ Александра Берлейля.

Мнѣ не больно, но, господа, я раненъ. Кровь течетъ. Здѣсь и вотъ. Господа, скорѣе! Я слабѣю. Стяните руку веревкой или платкомъ... въ этомъ мѣстѣ... какъ можно туже. Откуда это столько крови? Отсюда. А вѣдь я умираю. Бумагу! Пишите! Скорѣе! Умоляю! Пошлите по адресу: Трайтонъ, Старый скверъ, 7. Ради Бога, передайте матери, что Александръ умеръ. Вотъ и все. Вы пишите. Сейчасъ я буду диктовать:

Подъ всплески звонкихъ кастаньетъ
Проходишь въ дымкѣ черныхъ кружевъ,
И надъ тобою небо кружитъ
Пути полуночныхъ планетъ.
Улыбкой тронуты уста
И жуткой тайной взоръ оточенъ:
Твоя отчизна—небо ночи
И имя—плѣнная мечта.

Пошлите это Мерседесъ ди-Солья въ Альмандемъ. Via Toledo.

Не успѣли передать. Но какъ же телеграмма? Что будетъ? Какъ случилось? Почему нашли? Какъ насъ открыли? Кто донесъ? Кто насъ предалъ?

Ну вотъ. На крышѣ среди обломковъ желѣза и камня, на полѣ чести (это вѣдь такъ называется?) призванный защищать свою родину умеръ поэтъ.

Впавшаго въ забытье телеграфиста уносятъ отъ костра, возникшаго послѣ взрыва и разгорающагося теперь въ большой пожаръ. У костра остается лишь Дама-офицеръ. Черезъ мгновеніе вкарабкиваются одинъ за другимъ солдаты вражескаго патруля съ офицеромъ во главѣ.

Офицеръ. Вы уже здѣсь?

Героиня. Да, здѣсь. Не безпокойтесь! Всѣ важные документы я успѣлъ захватить! Они у меня.

КАРТИНА 7.

Предмостная позиція близъ станціи Атурасъ.

Шоссейная дорога, пересѣкающая желѣзнодорожное полотно, подчеркиваетъ линію горизонта, въ которомъ таетъ море на солнцѣ. Точкой пересѣченія двухъ стратегическихъ путей отмѣчена оторванность станціонныхъ строеній.

Отдаленный гулъ орудій.

Шоссейная дорога запружена обозами.

Офицеры:

— Пропустить впередъ обозы и раненыхъ!

— Очистить путь для послѣднихъ частей!

— Скажите, теперь мы образуемъ арріергардъ?

— Что за вопросъ? Развѣ вы не знаете: самъ Король взялъ на себя задачу втянуть ихъ между двухъ огней?!

— Какъ случилось, что бригада Гревса пропала безъ вѣсти?

— Полукольцо нашихъ войскъ, давившее врага, грозило замкнуть свои фланги и задушить его. Но за послѣдніе дни непріятель напрягъ всѣ свои силы, чтобы разомкнуть кольцо и, стянувъ значительныя силы на свой правый флангъ, какъ наиболѣе угрожаемый, обрушился на насъ.

— Обозы уже продвинулись!

— Мы отходимъ на сѣверъ?

— Дайте компасъ. Сейчасъ верну. Мой испорченъ.

По шоссе бѣгутъ разстроенные ряды, все быстрѣе и быстрѣе, и чѣмъ дальше, тѣмъ безпорядочнѣе. Прикрытые движущимися въ безпорядкѣ войсками раненые наполняютъ дорогу и насыпь.

Санитары и раненые:

— Носилки!

— Тяжело раненыхъ въ повозки!

— Какъ вы его держите?

— Неужели до сихъ поръ не привыкли?

— Дайте тому воды!

— Ваше здоровье, генералъ, не внушаетъ опасеній.

— Торопитесь, торопитесь!

— Когда уберутъ отъ меня женщинъ. Я могу работать только съ санитарами.

— Вы успѣете перевязать?

— Кладите, кладите!

— Слѣдующаго!
— Этихъ за насыпь!
— Смотрите, бѣгутъ опять.
— Сомнутъ! Убирайте!
— Спѣшите!
— Носилки!

Послѣ того, какъ нахлынувшая волна бѣгущихъ оттѣснила санитарный отрядъ, на опустѣвшей насыпи вырисовывается фигура въ разорванномъ и забрызганномъ кровью мундирѣ. Сидитъ усталый и ѣстъ хлѣбъ, запивая водой изъ фляги. Время отъ времени появляются затерявшіеся солдаты; ихъ короткіе оклики теряются безотвѣтными на фонѣ сигнальныхъ звуковъ все дальше и дальше отступающихъ войскъ.

Слышны голоса тѣхъ, кому суждено, быть можетъ, пропасть безъ вѣсти:

— Это Атурасъ?
— Это дорога на сѣверъ?
— Вы не изъ бригады Гревса?
— Куда дѣвался Гревсъ?
— Ползти осталось недалеко?
— Отчего этихъ строеній нѣтъ на картѣ?
— Гдѣ наши батареи?
— Куда къ перевязочному пункту?

Летчикъ Кроса, прихрамывая, подходитъ къ одинокой фигурѣ на насыпи.

Летчикъ Кроса. Разбилъ машину. Я остался цѣлъ. Не знаю какими судьбами. Ногу перевяжутъ. Ничего. А вы? Кто вы? Откуда? Какого полка?

Одинокая фигура (вынимая изъ бокового кармана сильно помятую бумагу и подавая ее летчику). А на какой машинѣ вы летали? Какъ ваше имя?

Летчикъ Кроса. Кроса... (подмигнувъ иронически) извѣстный Кроса...

Сжавъ крѣпкимъ жестомъ ногу, будто изъ нея только что хлынула кровь, летчикъ стонетъ отъ сильной боли и только, когда боль утихаетъ, онъ выпрямляется, чтобы прочитать взятую бумагу.

Одинокой фигуры уже нѣтъ.

Летчикъ Кроса смотритъ на насыпь, гдѣ только что сидѣлъ его собесѣникъ.

Никого нѣтъ.

Летчикъ Кроса. Это былъ *онъ*?

Смотритъ вдаль: гдѣ скачетъ всадникъ на бѣлой лошади.

Летчикъ Кроса. Здѣсь сидѣлъ *онъ*. Это *онъ* скачетъ тамъ на бѣломъ конѣ? Но что со мной? Другъ! Прошу васъ! Доведите меня до перевязочнаго пункта. Я теряю силы.

Двое солдатъ уносятъ летчика, со стономъ упавшаго на земь.

Бѣшенымъ алюромъ бѣгутъ послѣдніе ряды.

Черезъ нѣсколько минутъ враги заполняютъ станціонныя зданія, шоссе и насыпь. Генералиссимусъ вражеской арміи, торжественно вставшій посреди площадки, на самое видное мѣсто, и окруженный офицерами своего штаба, произноситъ монологъ.

Его слушаетъ и Дама-офицеръ, стоящій поодаль и слѣдящій бдительнымъ окомъ за всѣмъ, что происходитъ.

Монологъ Генералиссимуса вражеской арміи.

Побѣда у насъ въ карманѣ! Я уже неоднократно говорилъ вамъ, господа, что это не война, а только псовая охота, въ которую изволитъ забавляться нашъ императоръ. Не больше. Псовая охота! Смотрите. Стадо барановъ! Бѣгутъ. Догонимъ! Пусть бѣгутъ. Побѣда у насъ въ карманѣ!

Прошу не забывать, что этихъ господъ вы больше не найдете на географической картѣ Европы. Мы заняли ихъ столицу и обратимъ ее въ одну изъ многочисленныхъ провинцій нашей имперіи. А уцѣлѣвшую горсточку ихъ арміи мы объявимъ мародерами и повѣсимъ. Не такъ ли, господа?

А мы? Во-первыхъ, наши карманы изо дня въ день наполняются, все больше и больше, золотомъ, которое льется и льется къ намъ изъ ихъ же банковъ. Мы записываемъ милліарды на текущій счетъ нашей военной силы, непобѣдимой ни на сушѣ, ни на морѣ.

Бараны! Мы докажемъ вамъ, что мы самая сильная, самая просвѣщенная, самая храбрая, самая культурная, самая гуманная нація!

Рихардъ Вагнеръ! Вотъ геній! А у васъ?

Во-вторыхъ, наши пушки берутъ на прокатъ всѣ страны всего земного шара. Гдѣ вашъ флотъ?

Наши подводныя лодки взрываютъ къ чорту ваши дырявые дрендоуты. Наши колоніи... Э... Куда они спѣшатъ? Я же сказалъ: пока преслѣдованіе прекратить! Отдыхайте!!

Въ третьихъ: Берлинъ! Вотъ городъ! Наконецъ-то настало время сдѣлать этотъ несравненный городъ столицей міра.

Кричите ура! Пейте вино! И дальше! Сейчасъ же дальше! Впередъ! Все время впередъ! Музыканты впередъ!

Дама-офицеръ. Пора. Сейчасъ зажгу сигнальный костеръ.

Въ группѣ офицеровъ:

— Что онъ сказалъ?

— Онъ произнесъ слово, похожее на сигналъ.

— Вы замѣтили, онъ всегда сторонится насъ.

— Сигналъ?

— Какой сигналъ?

— Кому сигналъ?

— Зачѣмъ сигналъ?

Изъ оконъ и дверей одного изъ станціонныхъ флигелей вырываются черные клубы дыма, вѣтромъ относимаго вслѣдъ убѣгающимъ войскамъ врага, войскамъ, которые, по командѣ своихъ начальниковъ, ринулись въ догонку только что отступившимъ солдатамъ короля.

Изъ горящаго зданія выбѣгаетъ Дама-офицеръ.

Офицеры:

— Что вы сдѣлали?

— Вы съ ума сошли?

Героиня бѣжитъ, а ей вслѣдъ изъ револьверовъ летятъ пули; выстрѣлъ за выстрѣломъ.

Офицеры:

— Вы насъ предали!

— Измѣна!

— Слѣдомъ за нимъ!

Генералиссимусъ. Куда вы стрѣляете? Вы ранили двухъ моихъ солдатъ.

— Насъ предали, генералъ.

Генералиссимусъ. Вздоръ! На лошадей! Впередъ! Только впередъ! Все время впередъ!

КАРТИНА 8.

Система желѣзныхъ фермъ и балокъ, центральное мѣсто среди которыхъ занимаетъ обсерваціонная площадка, связанная цѣлымъ рядомъ желѣзныхъ переходовъ съ невидимымъ фундаментомъ всего сооруженія.

На площадкѣ сосредоточенъ рядъ рычаговъ для регулированія сложной системы плотинъ, имѣющихъ цѣлью оградить поля, находящіяся ниже уровня моря, отъ вторженія морскихъ водъ во внутрь страны.

Черезъ желѣзные пролеты видны холмы и небо.

На караулѣ стоятъ вооруженные солдаты, подтянутые напряженной бдительностью.

Инженеры и офицеры:

— А на востокѣ —вы знаете?—огромныя побѣды.

— Молодой бразилецъ, студентъ, который вчера былъ раненъ въ вашемъ отрядѣ, онъ умираетъ?

— 12 часовъ 43 минуты.

— Подойдите къ телефону.

— Маневръ удался блестяще.

— (у телефона) Слушаю. Мы наготовѣ. Ждемъ васъ.

— Гдѣ вы сегодня ночевали?

— Пожаръ станціи Атурасъ, надѣюсь, разъединилъ коммуникаціонную линію непріятеля безповоротно.

— Куда вы смотрите?

— Солнце мѣшаетъ.

— Не увидите. Только зрѣніе испортите.

— Вижу, вижу.

— Бинтъ сползаетъ. Перевяжите рану.

— (у телефона) Уже у Трендера? Передамъ немедленно. Сейчасъ будетъ. Ждемъ.

— А Король? Гдѣ теперь Король?

— Де-Кларе и и Меяръ вчера были на пріемѣ у Сардекъ.

— Принято окончательное рѣшеніе.

— Звоните же по телефону.

— Скажите, эти барражи тоже поставлены имъ?

— Выше ординара 8.

— Какъ ваша рука?

— Дайте пить!

— Тюркосы, бросивъ ружья, впивались въ глотки ихъ зубами.

— Скоро, скоро, господа.

— Какая трудная задача.

— О какихъ разливахъ бредилъ инженеръ сегодня ночью?

— Упоминалъ озеро Кадисъ, близъ сирійскаго города Эмесы.

— Держите вашъ бинокль. Иду смѣнить караулы.

— Не надо малаги. Просто воды.

— Стрѣльба замолкла.

— 9 и четверть.

— Что же затворы?

— Гдѣ попался мальчикъ Тамбуръ?

— Куда сбѣжали?

— Отчего не дали знать?

Входитъ Главный инженеръ.

Спокойствіе, господа!

Монологъ инженера.

Спокойствіе, господа! Минута настала. Всѣ внизъ! Караулы снять! Со мной останьтесь вы и вы. Напрасно волновались. Вѣдь я не опоздалъ. Ну вотъ. Говорятъ, строитель долженъ обладать знаніемъ и опытомъ. Развѣ только этимъ? А мѣстныя наблюденія? Вѣдь, смотрите, какъ значителенъ здѣсь притокъ воды и какимъ подверженъ колебаніямъ. Слабый грунтъ русла мнѣ пришлось такъ долго укрѣплять. Позади такъ много бѣдствій. Когда-то вода сносила строенія, уничтожала цѣлыя деревни, гибли люди. Позвали меня. Такъ долго я боролся. Такъ долго изучалъ. Смотрите, какъ мои затворы ложатся на флютбеты. Развѣ такъ, какъ у Тенэра, Шаноана, Жирара, Каллона, Дефонтена. А горизонтальный валъ, на который навиваются цѣпи отъ затворовъ? Взгляните на эти фермы, скрѣпленныя поперечными связями. А правильныя дѣйствія гидравлическихъ пріемниковъ? Смотрите туда. Какъ совершенно прерваны теченія тѣхъ вотъ извилистыхъ рѣкъ. О плотинахъ, построенныхъ персами для отвода водъ отъ города Тостары, разсказалъ нѣкогда Абулфеда. Кто разскажетъ потомству о моихъ плотинахъ? Вы погибнете сейчасъ, мои барражи! Все должно погибнуть, во имя спасенія свободы моего народа.

Враги! Жестокіе враги! Вы принуждаете меня въ одно мгновеніе разстаться съ моей мечтой и уничтожить дѣло рукъ моихъ.

Стремительно вбѣгаетъ, спотыкаясь по ступенямъ, раненый Дама-офицеръ.

— Вы хотите отсрочить?! Вы щадите дѣло вашихъ рукъ?! колеблетесь?! Вы медлите?! Такъ вотъ (и стремительно по-

вернувъ рычагъ, подъ шумъ хлынувшаго потока, кричитъ въ экстазѣ такой монологъ):

Монологъ Маріи Делармъ.

Вотъ дѣло рукъ моихъ! Ринулся потокъ! Догоняетъ! Теперь для васъ наступилъ часъ расплаты! Прорвалась вторая плотина. Смотрите. Затопляетъ. Вода захлестываетъ паперть, бѣгутъ лошади, овцы, исчезаютъ дома. Вода сейчасъ докатится до ихъ окоповъ. Поднимайте затворы, одинъ за другимъ. Какъ можно скорѣй! Откройте номеръ седьмой. Пора давать сигналъ фортамъ. Они уже бѣгутъ. Сейчасъ начнется наша канонада. Сейчасъ, сейчасъ. Смотрите. Ихъ гаубицы вязнутъ въ грязи. Солдаты хлещутъ лошадей. Смотрите, какъ они машутъ руками и плетками. Смотрите, каски ихъ летятъ въ потокъ бурлящій. Смотрите, лошади падаютъ, одна за другой. Подождите, подождите поднимать послѣдніе затворы. Они пытаются спастись по дорогѣ къ Желизъ. Когда, оставшись въ живыхъ, счастливые, они проберутся къ той вонъ долинѣ, ихъ встрѣтитъ тамъ новый потокъ. Никто изъ нихъ не вернется на родину. Подождите, подождите давать послѣдніе затворы. Смотрите. Они бросаютъ орудія и ружья. Борясь съ потокомъ, они барахтаются по колѣно въ водѣ. Открывайте послѣдній затворъ! Пора. Смотрите, радостные вышли они на цвѣтущій лугъ. Оглядываются назадъ. Машутъ кому-то руками. Они думаютъ, что спаслись, а съ сѣвера сейчасъ нахлынутъ волны новаго потока. Злодѣи! Напрасно вы поднимаете руки къ небу, небо не спасетъ васъ! Вы первые бросили намъ вызовъ. Вы разрушали наши жилища, наши храмы, наши города. Вы уничтожили Соборъ, многіе вѣка возносившій къ

небу молитвы милліоновъ. Огонь фортовъ, шрапнели вѣрныхъ союзниковъ, вода нашихъ каналовъ—достойная награда вамъ за ваши злодѣянья! Любуйтесь дѣломъ рукъ моихъ. Когда мы оставили Роэръ, какъ я счастлива: мнѣ поручено было указать вамъ путь, какъ быстрѣе войти въ покинутый нами городъ. Когда вы разстрѣливали невинныхъ мучениковъ (о, память о нихъ запишется на скрижаляхъ исторіи!) я была среди васъ: я подслушивала всѣ ваши тайные разсчеты, вывѣдывала всѣ ваши коварные планы. И сердце мое кипѣло местью. Вотъ она, святая месть! Мнѣ велѣли передать расположеніе вашихъ войскъ союзникамъ. Я сдѣлала это безъ промедленья, какъ только они вступили на берегъ нашей земли. По ночамъ въ Роэрѣ я была то среди васъ, то на крышѣ, у потайного телеграфа. Тогда намъ не удалось передать самое главное, но судьба помогла намъ. Вы, ослѣпленные призрачной побѣдой, бѣжали вслѣдъ за нами по пятамъ, но въ Атурасѣ я во-время зажгла сигнальные огни. Горѣла станція. Огненные языки лизали дерево и камни. Клубящійся черный дымъ возвѣщалъ нашимъ войскамъ, что пора замыкать роковое кольцо. Мы пожертвовали арріергардомъ Короля. Они потонули, но они захлебнулись въ соленой влагѣ морскихъ волнъ, а вы вязнете теперь въ грязи, пьяные отъ вашихъ звѣрствъ.

Надъ головой Маріи Делармъ разрывается снарядъ, и все завалакивается чернымъ дымомъ.

Въ темнотѣ, взвиваются вверхъ огненные языки, вмѣстѣ съ раскатами приближающихся звуковъ побѣдоносныхъ пѣсней и криковъ торжествующихъ побѣдителей.

Слѣдуетъ апоѳеозъ.

Апоѳеозъ.

Первый планъ, образуя, какъ бы раму, въ которую помѣщена картина апоѳеоза, представляетъ собою груду разбитыхъ орудій, поломанныхъ древокъ, ружей, сабель, киверовъ и кирассъ.

Въ центрѣ перваго плана, на выступѣ одного изъ холмовъ, покоится фигура Маріи Делармъ, смертельно раненой, почти бездыханной. Среди дыма курящейся земли все это тонетъ въ полумракѣ передъ блескомъ второго плана.

Рядъ холмовъ заполняетъ широкую площадь передъ тріумфальной аркой, изъ которой рядъ за рядомъ, колонна за колонной движутся солдаты побѣдоносныхъ армій.

Войска, совершая дефиле между холмами, все идутъ и идутъ, принося съ собою все болѣе и болѣе радостный цвѣтъ мундировъ и все болѣе и болѣе пышныя украшенія своихъ парадныхъ одѣяній. Однѣ колонны исчезаютъ въ боковые проходы, другія выступаютъ на ихъ мѣста.

Сопровождаемый залпомъ орудій, звуками фанфаръ и пѣніемъ торжественнаго гимна, изъ тріумфальной арки, выѣзжаетъ на бѣломъ конѣ, со своей свитой, Вождь-Побѣдитель, залитый потоками солнца.

Во всѣхъ кулисахъ лѣсъ пикъ и море рѣющихъ въ воздухѣ знаменъ.

Слѣдуетъ фейерверкъ. Ракеты, разсыпавшись въ высотѣ, образуютъ свѣтящійся жемчужный вѣеръ.

Сверху при помощи театральныхъ машинъ спускаются облака, несущія на себѣ аллегорическія фигуры двухъ дѣвъ, въ золотыя трубы возвѣщающихъ міру о побѣдѣ.

ЗАНАВѢСЪ.

ГРАФЪ КАРЛО ГОЦЦИ.

ЧИСТОСЕРДЕЧНОЕ РАЗСУЖДЕНІЕ И ПОДЛИННАЯ ИСТОРІЯ ПРОИСХОЖДЕНІЯ МОИХЪ ДЕСЯТИ ТЕАТРАЛЬНЫХЪ СКАЗОКЪ.

(Продолженіе).

Мірская наука, весьма изобилующая такими оттѣнками, и особенно та, что господствуетъ по ту сторону горъ, заставила меня высказать по поводу нѣкоторыхъ переводовъ, вводимыхъ на наши театры, „чтобы дать пищу умамъ путемъ возбужденія душъ и благородныхъ страстей“ *), такое предложеніе.

„Я не боюсь утверждать, что если бы когда-нибудь случилось, что какая-нибудь публика въ своихъ театральныхъ развлеченіяхъ, дозволенныхъ Князьями въ качествѣ необходимыхъ, повсемѣстно ограничилась бы воспріятіемъ и одобреніемъ однихъ только обработанныхъ и возвышенныхъ произведеній, и стала бы презирать и оставлять безъ вниманія произведенія капризно-шутливыя, простыя и каждому понятныя, то Князьямъ пришлось бы опасаться, что ихъ народы болѣе развращены, чѣмъ воспитаны, и имъ нужнѣе было бы заботиться объ управленіи ими“ **).

Мало достоинства придастъ неизвѣстному автору предисловія, поистинѣ весьма здраво воспитывающему народы при

*) Prefazioni alla Collez. Caminer e giorn. Eur. Lett.

**) Prefazione alla traduzione del Fajel.

помощи своихъ максимъ, съ которыхъ я пока подожду открыто срывать маску, — выписка съ его анатомированными изящными отраженіями, съ его одобреніями относительно книги о театрѣ г. аб. Милиція; книгѣ, которая цѣлымъ Римомъ была признана глупой, книгѣ, которая по высокому благотворному приказанію была сожжена на общественной площади этой метрополіи за свою глупую смѣлость, о чемъ нашъ всегда очаровательной Протей не упоминаетъ, быть можетъ, чтобы не напоминать, что книги иной разъ сжигаютъ вмѣстѣ съ ихъ авторами для блага народовъ и государствъ.

Собиратели различныхъ мнѣній о матеріяхъ театральныхъ относительно воспитанія и обычаевъ, оставленныхъ писателями съ теченіемъ времени, всегда ошибутся, надѣясь показаться учеными, если пожелаютъ приспособить ихъ къ театрамъ нашего времени и всѣхъ народовъ.

Сентъ-Эвремонъ, который хорошо разсуждалъ объ итальянской комедіи въ Парижѣ въ XVII вѣкѣ, не разсуждалъ удачно о нашей комедіи сегодняшняго дня, которой онъ не видѣлъ.

Синьору Малиція и его неосторожному панегиристу, который хотѣлъ бы изгнать изъ нашихъ театровъ грубыя народныя шутки, коварно называя политическимъ тиранствомъ удерживаніе народовъ въ невѣжествѣ, я отвѣчаю, что это не тираннія, а милосердная и зрѣлая мудрость воспитанія народовъ, насколько возможно, въ той простотѣ, которую я не называю невѣжествомъ, а что свирѣпый тиранъ—тотъ, кто, стремясь ихъ пробудить софизмами и опасной возвышенностью, дѣлаетъ ихъ безпокойными и подвергаетъ ихъ печальнымъ, но необходимымъ наказаніямъ со стороны власти.

Теперь я, съ любовью вспоминая свою родину, вовсе не педантъ, вовсе не лицемѣръ, и вовсе не защитникъ предразсудковъ, отважно разъясняю, что слова, которыя я употребилъ объ обработанныхъ и возвышенныхъ произведеніяхъ—слова ироническія. Что въ той обстановкѣ, въ которой я это писалъ, я намѣревался брать сторону не обработанныхъ и возвышенныхъ произведеній, благонравныхъ, примѣрныхъ, одушевленныхъ сильной и честной страстью, а только опасныхъ выспренностей.

Если наши лгуны хотятъ драматической прислужницы для воспитанія народовъ, а не прислужницы для дозволеннаго развлеченія, уступимъ имъ въ этомъ; но не будемъ никогда забывать, что театральная ограда становится всеобщей школой. Я не защищаю варварства, но презираю ложную выспренность науки, которой съ той стороны горъ удается добиться у насъ принятія.

Простое мнѣніе, что жалобныя безыскусственныя драмы приходятся театрамъ не слишкомъ кстати, и что хорошо приберечь слезы для трагедій, не пресѣкаетъ бѣга жалобныхъ драмъ, и этотъ бѣгъ будетъ длиться, пока только у нихъ хватитъ духу, разъ онѣ нравятся.

Аспидъ скрытъ въ этой злокозненной выспренности, которую при помощи волненія душъ вводятъ нѣкоторыя изъ новыхъ плачевныхъ безыскусственныхъ драмъ съ благородными страстями, которыя перевели и *) защищаютъ въ нашихъ театрахъ лгуны по слѣпотѣ, изъ продажности или изъ хитрости—какъ средство здраваго моральнаго воспитанія.

---

*) Я умоляю офранцузившихся итальянцевъ не принять эти защищаемыя за запрещенныя.

Постоянное поддерживаніе съ силой и искусствомъ естественнаго права; изображеніе при помощи самыхъ живыхъ чертъ краснорѣчія высшихъ, обманутыхъ дурнымъ совѣтомъ, обманчивыхъ и деспотичныхъ; выставленіе предразсудками хорошо обоснованныхъ правилъ семьи и законовъ-указаніе на несправедливо распредѣленныя права; на безчеловѣчный деспотизмъ отцовъ; всеобщее поощреніе къ свободѣ въ мысляхъ и дѣйствіяхъ; распространеніе прикрытаго и остроумнаго нечестія при посредствѣ волненія душъ и благородныхъ страстей—вотъ та выспренность, къ которой я питаю отвращеніе, вотъ то народное воспитаніе, котораго я не хотѣлъ бы. Вотъ та выспренность народнаго воспитанія, которая проводится искусными писателями при посредствѣ волненія душъ и живыхъ впечатлѣній, дѣлаетъ судьей человѣческую жадность и собственную разнузданность, возбуждаетъ ее противъ повиновенія, которому она подвергнута мудрыми законами, продиктованными длиннымъ ходомъ опыта; она разрушаетъ необходимую узду у дочерей, у сыновей, у супруговъ, у слугъ, у подданныхъ; разрушаетъ великій и полезнѣйшій образъ религіи и страхъ передъ незримымъ карающимъ судьей; вызываетъ неравные непредусмотрѣнные браки, расшатывающіе порядокъ семьи, частныя прискорбныя самоубійства, убійства и даже нерѣдкія гнусныя покушенія, въ наши дни, на священныя жизни судей и Монарховъ.

Неужели, чтобы убѣдить глупыхъ лжецовъ съ благородными страстями, которые напоминаютъ Италіи новые жалобные безыскусственные виды (драматическихъ произведеній),—я буду вынужденъ произвести въ ихъ произведеніяхъ сборъ пламенныхъ чертъ и чувствъ, направленныхъ

къ ниспроверженію всѣхъ порядковъ провидѣнія, ко внесенію въ общество подозрѣнія и козней; къ стѣсненію князей,— и къ необходимости держать наготовѣ палачей, искажать великій образъ Католической Религіи, къ наталкиванію человѣчества на древнее звѣрское варварство и сумятицу— все это подъ предлогомъ очистить его?

Побуждаемый лучшими перьями—а это вовсе не перья лгуновъ, остервенѣлыхъ бумагомаракъ,—я произведу также и этотъ демонстративный сборъ; и между тѣмъ, усерднѣйшимъ образомъ любя собственное отечество, я удовольствуюсь просьбой объ умѣломъ разсмотрѣніи того впечатлѣнія, которое можетъ оставить ядъ, поднесенный при посредствѣ благородныхъ страстей нашимъ народамъ.

Воспитаніе незначительнаго народа, которому предоставляется невинное театральное развлеченіе въ благоразумныхъ цѣляхъ тѣхъ, кто стоитъ во главѣ власти, заключается въ Религіи, въ искусствахъ, которыми занимаются съ усердіемъ и безъ обмана, въ слѣпомъ повиновеніи своему князю, въ преклоненіи головы передъ прекраснымъ порядкомъ подчиненія ступенямъ общественной лѣстницы,— а не въ проповѣди естественнаго права; не въ объявленіи законовъ—злоупотребленіемъ, большинства—тираннической узурпаціей, и того, что въ слишкомъ несчастливомъ человѣчествѣ установилось въ качествѣ лучшаго—варварскимъ игомъ.

Естественное право заключаетъ въ себѣ законы, взаимно установленные среди народовъ и желанные для человѣчества, добровольно подчинившагося имъ, чтобы быть выведеннымъ изъ тѣхъ тѣснинъ, которыя создало смѣшеніе мыслей, въ частности именно у людей съ идеей естественнаго права, не подвергавшейся никогда ограниченію со стороны человѣ-

ческой жадности и дерзости. Мудрецамъ, избраннымъ человѣчествомъ въ качествѣ поручителей за исполненіе установленныхъ законовъ, по праву принадлежитъ измѣненіе или присоединеніе постановленій въ зависимости отъ обстоятельствъ, вслѣдствіе чего явленія равенства и правосудія достигаютъ равновѣсія съ естественнымъ правомъ въ зависимости отъ установленныхъ законовъ; но вовсе не дѣло зловредныхъ и мутныхъ писателей возбуждать по отдѣльности всѣхъ людей становиться судьями себя самихъ, чтобы расположить къ себѣ партію недовольныхъ, которая откармливала бы ихъ и исполняла бы ихъ желанія.

Если извлечь вредныя сѣмена, посѣянныя столь злокозненной наукой нашего вѣка изъ „Beverley" можно научиться только ужасаться. Изъ „Англійскаго каменщика", который хочетъ выдать себя за французское произведеніе—чтобы ему подражали итальянцы, и въ которомъ предисловіе его автора начинается словами: „Эта драма провалилась, и не безъ треска, въ первый день своего представленія",—можно научиться только проклятому отчаянію самоубійства безъ существеннаго повода; и вотъ истинное впечатлѣніе, которое произведутъ на аудиторію "Бѣглецы", „Сыновнія любви" и „Женеваль", предложенные для воспитанія народовъ.

„Бѣглецъ", который описываетъ юношу, дезертировавшаго изъ своей арміи вслѣдствіе отвращенія горячей юности къ неизбѣжной воинской дисциплинѣ, пріятнаго характера, честнаго нрава, поставленнаго въ обстоятельства нѣжной любви со своей Клари, узнающаго любящаго отца въ моментъ самаго мрачнаго своего злополучія, — произведеніе, о которомъ синьоръ Мерсье отзывался съ самой сильной

любовью, принадлежащее перу отличнаго писателя, но имѣющее въ своихъ доказательствахъ и чувствахъ, въ основѣ, коварную науку нашего вѣка,—этотъ самый „Бѣглецъ“, осужденный на смерть по необходимости неизбѣжными законами войска, оставитъ зрителей подъ вліяніемъ ужаса и состраданія, полными губительнѣйшаго отвращенія къ Князьямъ и къ заботливымъ Законодателямъ. Вотъ чему тщательно обучаетъ это театральное воспитаніе, а вовсе не солдатъ и не отвращенію къ дезертирству, какъ говорятъ тайные дезертиры—авторы предисловія.

Насколько всегда было гибельнымъ неизбѣжное дезертирство, настолько возрастала необходимость смертной казни, чтобы избѣжать его, и если, не взирая на наказаніе реальной смертью, солдаты дезертируютъ, то какъ примѣръ смерти на сценѣ можетъ принудить солдата къ исполненію истиннаго долга? Скоро я докажу, что намѣреніе синьора Мерсье угадано скорѣе мною, чѣмъ защитниками воспитанія при посредствѣ безыскуственныхъ жалобныхъ драмъ.

Синьора Елизавета Каминеръ, переводчица этой драмы, которая пользовалась успѣхомъ на нашихъ театрахъ изъ-за новизны своего содержанія и изъ-за своей гордой любви „на случай“, измѣнила мрачный конецъ этого произведенія и заставила пощадить жизнь бѣглецу, что могла охотно сдѣлать только дѣвочка. Однако одно единственное соображеніе, что наша человѣколюбивая аудиторія не вынесетъ столь жестокаго конца, заставило ее замѣнить смертную казнь дарованіемъ жизни. Если бы она произвела такую замѣну по моимъ соображеніямъ, то она очистила бы все это произведеніе отъ нападокъ, отъ цвѣтовъ краснорѣчія,

и отъ тѣхъ мнѣній, которыя защищаютъ естественное право *), которыя ранятъ послушаніе и большинство, которыя стремятся освободить народы отъ должнаго послушанія Законамъ князей.

Чтобы я открыто и безъ возраженій угадалъ максимы синьора Мерсье, противоположные тому хорошему дѣйствію, которое тайные авторы предисловія извлекли изъ его драмы, нужно было, чтобы Синьора Елизавета Каминеръ по извинительному женскому честолюбію обнаружила, что она состоитъ въ перепискѣ съ авторомъ этой драмы. Мнѣ ея переписка доставляетъ удовольствіе; но тотъ, кто написалъ предисловіе къ ея переводамъ, не долженъ бы былъ совѣтовать ей печатать письмо синьора Мерсье, въ которомъ онъ благодаритъ ее за измѣненіе, сдѣланное въ концѣ его драмы. Можетъ быть, мои толкованія остались бы сомнительными? На какіе только ложные шаги не подвигнетъ подслѣповатый обманъ! Вотъ параграфъ этого письма.

„Эта смерть не понравилась во Франціи такъ же, какъ въ Италіи. Я хотѣлъ дать своей пьесѣ политическую цѣль, разъяснить моей націи весь ужасъ этого безчеловѣчнаго закона, который такъ хладнокровно распоряжается жизнью человѣка, рѣшившагося вернуться къ естественному праву. Я надѣялся вызвать въ ней расположеніе откинуть этотъ законъ, представивъ ей картину. Но она не могла перенести въ изображеніи того, что она допускаетъ въ дѣйствительности“ и т. д. **).

Я не имѣю претензіи осуждать синьору Елизавету ни

---

*) Я все время боюсь, что офранцузившіеся примутъ защиту за запретъ.

**) Prefazione alla Collez. Caminer.

за ея переводъ, ни за ея исправленіе. Молодая дѣвушка вовсе не должна вскрывать со всею глубиною тонкій ядъ произведенія, которое ей предлагаютъ перевести. Я защищаю свое отечество отъ тѣхъ козней, которыя направлены къ ниспроверженію всѣхъ существующихъ порядковъ, и защищаю себя самого отъ предисловій, которыя трусливые лицемѣрные лгуны совѣтуютъ этой юной дѣвушкѣ опубликовывать отъ ея имени.

Примѣръ сыновней любви Фабра; примѣръ сыновней любви, которую мы видимъ въ столькихъ другихъ нашихъ представленіяхъ, научитъ насъ любить отцовъ съ такимъ же успѣхомъ, съ какимъ могутъ научить и наши (пьесы). Но еретическая семья Фабра, описанная съ хитрымъ искусствомъ, украшенная самыми невинными и прекрасными моральными добродѣтелями, великодушная, гостепріимная, любезная, нѣжная; преслѣдуемая за грязное пятно ереси католическимъ монархомъ; но примѣръ Фабра, добродѣтельнаго еретика, нѣжнаго страдальца, освобождающаго отца изъ цѣпей, самого себя заключая въ нихъ, подверженнаго изъ-за этого позору осужденія на галеры, мечтающаго скопить своимъ трудомъ сколько возможно денегъ, чтобы помочь отцу,—такой театральный образецъ, выведенный на наши сцены въ обстоятельствахъ нашего опаснаго вѣка, обработанный искусснымъ писателемъ, съ максимами естественнаго права, со сравненіемъ угнетенной добродѣтели еретиковъ, варварскаго притѣсненія и тираніи у католиковъ, — такой образецъ, выведенный въ волшебномъ очарованіи любовныхъ страстей—оставитъ въ подверженной обученію аудиторіи впечатлѣніе отвращенія къ суровымъ максимамъ католичества впечатлѣніе склонности къ максимамъ еретиковъ,

еще болѣе удалитъ народъ отъ Церкви и отъ священства, синьора Фальберъ, католика, изобразитъ гугенотомъ; и по крайней мѣрѣ, безразсудные, безпокойные и смутные умы, которые своими предисловіями защищаютъ подобныя произведенія на нашихъ театрахъ въ качествѣ лучшаго воспитательнаго средства.

(*Продолженіе слѣдуетъ*).

Перевелъ К. А. ВОГАКЪ.

БАЗИЛІО ЛОККАТЕЛЛО.

Игра въ приму.

(Il guioco della primiera).

Комедія.

Пер. съ итальянскаго Я. Блохъ.

Переводъ посвящается К. А. М—ой.

Отъ переводчика.

Помѣщаемый ниже сценарій комедіи Базиліо Локкателло принадлежитъ къ циклу римскихъ сценаріевъ. Находясь на перепутьи сѣверныхъ и южныхъ вліяній, римская импровизованная комедія воплотила въ себѣ одновременно и маски сѣверной Италіи и героевъ неаполитанскихъ народныхъ фарсовъ, подвергая ихъ однако нѣкоторымъ модификаціямъ, въ соотвѣтствіи съ мѣстными бытовыми требованіями. Такъ, плутоватый слуга Ковіелло, излюбленное дѣйствующее лицо южныхъ комедій, превратился на римской почвѣ въ старика, чаще всего неудачнаго любовника *)—типъ имѣющій много общихъ чертъ съ Болонскимъ докторомъ Граціано. Самая канва комедій не подверглась однако существеннымъ измѣненіямъ, представляя въ огромномъ большинствѣ случаевъ любовную интригу, переплетенную безконечной сѣтью переодѣваній, обмановъ и шутовскихъ выходокъ.

Базиліо Локкателло, авторъ помѣщаемаго ниже сценарія, писатель дѣятельность котораго относится къ послѣднимъ десятилѣтіямъ XVI и первой половинѣ XVII в. Его сценаріи дошли до насъ въ видѣ двухъ неизданныхъ рукописей, озаглавленныхъ: „О сценѣ комическихъ сюжетовъ", которые хранятся въ Biblioteca Casanatense въ Римѣ. Изъ нихъ первая датирована 1618, вторая 1622-мъ годомъ. Сохранилось извѣстіе, что еще при жизни Локкателло была напечатана одна изъ его комедій —„Шестеро найденныхъ вновь", но сама комедія до насъ не дошла.

Личность Локкателло послужила темой для многихъ изслѣдованій и ученыхъ споровъ, начиная съ Аллачи (XVII в.) и Франческо Бартоли (XVIII в.) и кончая новѣйшими изслѣдователями Скерильо и Бенедетто Кроче. Много сдѣлалъ для выясненія этого вопроса Валери—Карлетта, посвятившій Локкателло отдѣльную монографію **). Трудно сказать былъ-ли Локкателло самъ актеромъ, но во всякомъ случаѣ онъ былъ близокъ театральнымъ кругамъ своей эпохи.

---

*) Какъ напр. въ комедіи того же Локкателло „Комедія въ комедіи".

**) Gli Scenari inediti di B. Loccatello—напечат. впервые въ La Nuova Rassegna Roma, 1864, впослѣдствіи перепечатана отдѣльнымъ изданіемъ.

Дѣйствующія лица:

Панталоне.
Леліо, его сынъ.
Цанни, слуга.
Ковіелло.
Фламинія, его дочь.
Фурбо, плутъ.

Предметы.

Костюмъ Панталоне.—Кошелекъ съ деньгами. —Корзина.—Колода игральныхъ картъ.

Дѣйствіе предполагается въ Римѣ.

Дѣйствіе первое.

Панталоне выходитъ изъ дому съ Цанни, говоритъ о любви, которую питаетъ къ Фламиніи, дочери Ковіелло; говоритъ, что хочетъ взять ее въ жены; дѣлаютъ Iazzi; въ это время выходитъ изъ дому Ковіелло, слышитъ, что Панталоне влюбленъ въ Фламинію и хочетъ взять ее въ жены; они дѣлаютъ Iazzi, наконецъ уславливаются насчетъ приданнаго. Ковіелло зоветъ Фламинію.

Фламинія выходитъ изъ дому, слышитъ, что ее собираются выдать за Панталоне, отказывается вступать въ бракъ, предлагаетъ говорить о другомъ; въ концѣ концовъ повинуется отцу и даетъ руку Панталоне. Фламинія снова входитъ въ домъ. Ковіелло говоритъ Панталоне: Будьте черезъ часъ въ Банкѣ Обезьяны, гдѣ я заплачу вамъ четыре тысячи скуди приданнаго. Ковіелло уходитъ; Панталоне говоритъ, что на деньги приданнаго онъ купитъ себѣ нарядъ для свадьбы. Входитъ въ домъ.

Леліо входитъ съ улицы, говоритъ о любви, которую питаетъ къ Фламиніи, дочери Ковіелло, и о томъ, что хочетъ открыть ей свою любовь; въ это время

Выходитъ изъ дому Фламинія, слышитъ о любви Леліо, разсказываетъ ему, что отецъ выдаетъ ее замужъ за Панталоне и проситъ его разстроить эту свадьбу, давъ ей клятву въ супружеской вѣрности. Фламинія входитъ въ домъ.

Леліо, въ отчаяньи, хочетъ итти искать Панталоне, чтобы разстро-, ить свадьбу; въ это время

Выходитъ изъ дому Цанни съ корзиной и деньгами для расходовъ, слышитъ о любви Леліо и Фламиніи. Леліо говоритъ ему о свадьбѣ и проситъ разстроить ее. Цанни говоритъ, что Панталоне долженъ пойти получить четыре тысячи скуди приданнаго, и что онъ хочетъ вмѣсто него послать другого, чтобы подшутить надъ нимъ. Леліо говоритъ, что будетъ ждать его возвращенія отъ старьевщика и уходитъ. Цанни

размышляетъ о расходахъ, которые ему надо сдѣлать, дѣлая Iazzi при пересчитываніи денегъ; въ это время

Изъ улицы выходитъ Фурбо съ колодой игральныхъ картъ, дѣлаетъ Iazzi съ Цанни относительно игры въ приму; научаетъ Цанни игрѣ и съ шутовскими выходками выигрываетъ у него деньги и одежду, оставляя его въ одной рубашкѣ. Цанни, въ отчаяньи, похищаетъ у него деньги и одежду и съ крикомъ: держи вора! убѣгаетъ по улицѣ.

Дѣйствіе второе.

Леліо входитъ съ улицы, ищетъ Цанни, чтобы узнать получилъ ли онъ приданное благодаря своей шуткѣ; въ это время

Выходитъ изъ дому Фламинія, узнаетъ какимъ путемъ они собираются разстроить свадьбу, что сообщается ей на ухо. Фламинія довольна и входитъ въ домъ. Леліо уходитъ по улицѣ, чтобы разыскать Цанни.

Ковіелло входитъ съ улицы, говоритъ что онъ заплатилъ приданное Панталоне и собирается сыграть свадьбу; въ это время

Выходитъ изъ дому Панталоне, хочетъ идти въ Банкъ, чтобы получить приданное, дѣлаетъ Iazzi съ Ковіелло, желая заставить его заплатить приданное. Ковіелло говоритъ, что онъ отдалъ ему уже все. Панталоне отрицаетъ, говоритъ, что это неправда; они начинаютъ ругаться. Панталоне говоритъ, что обратится къ правосудію и уходитъ. Ковіелло остается разсерженный, жалуется на Панталоне, отрицающаго полученіе приданнаго, которое онъ ему незадолго передъ тѣмъ отдалъ; въ это время

Входитъ съ улицы Цанни въ костюмѣ Панталоне и съ шутовскими выходками говоритъ, что идетъ искать Леандро. Ковіелло говоритъ ему относительно приданнаго; Цанни подтверждаетъ, что получилъ его; Ковіелло возмущается, почему онъ только что отрицалъ это обстоятельство. Цанни говоритъ, что пошутилъ и уходитъ по улицѣ. Ковіелло говоритъ, что такія шутки ему не нравятся; въ это время

Входитъ съ улицы Панталоне, говоритъ, что обращался къ правосудію и что хочетъ, чтобы Ковіелло былъ наказанъ. Дѣлаютъ Iazzi. Ковіелло утверждаетъ, что онъ получилъ приданное. Панталоне говоритъ, что это неправда; они доходятъ до брани, затѣмъ и до кулаковъ. Уходятъ: Ковіелло въ домъ, Панталоне въ улицу.

Дѣйствіе третье.

Леліо входитъ съ улицы съ Цанни, слышитъ какъ тотъ своей шуткой получилъ приданное; они радуются; Цанни говоритъ, что хочетъ вновь переодѣться Панталоне и сказать Ковіелло, что онъ больше не хочетъ жениться на Фламиніи, а хочетъ, чтобы тотъ отдалъ ее въ жены Леліо. Они приходятъ къ соглашенію, хваля эту выдумку. Дѣ-

лаютъ Iazzi—одинъ изображая Панталоне, другой сына его, Леліо. Цанни говоритъ: сынъ дурака, я проклинаю тебя, я не хочу больше быть твоимъ отцомъ! Наконецъ Леліо соглашается на все, что должно быть сдѣлано, и отвѣшиваетъ Цанни поклонъ, говоря: синьоръ отецъ мой, я возьму Фламинію себѣ въ жены; послѣ этого оба уходятъ.

Ковіелло выходитъ изъ дому, въ гнѣвѣ на то, что Панталоне отрицаетъ полученіе приданнаго. Цанни, изображая Панталоне, говоритъ, что пошутилъ, сознается въ полученіи его, но говоритъ, что, не хочетъ больше жениться на Фламиніи, такъ какъ чувствуетъ себя слишкомъ старымъ, а хочетъ отдать ее своему сыну Леліо, дѣлая при этомъ знаки Леліо *) и говоря: сынъ дурака, что-жъ? ты доволенъ? Въ концѣ концовъ всѣ остаются удовлетворенными. Въ это время

Выходитъ изъ дому Фламинія и слышитъ, что ее выдаютъ за Леліо. Она довольна и они, дѣлая Iazzi, подаютъ другъ другу руку; всѣ уходятъ въ домъ; Цанни остается, смѣясь шуткѣ, говоритъ, что хочетъ вернуть костюмъ старьевщику; уходитъ по улицѣ.

Панталоне входитъ съ улицы, въ гнѣвѣ противъ Ковіелло, говоритъ, что хочетъ отмстить и наказать его рукой правосудія. Въ это время

Ковіелло выходитъ изъ дому, приглашаетъ Панталоне идти на свадьбу; Панталоне говоритъ, что не хочетъ сыграть свадьбу прежде чѣмъ не получитъ приданнаго. Ковіелло удивляется, дѣлая Iazzi по поводу того, что онъ уже признался въ его полученіи; они снова начинаютъ ругаться и шумѣть.

Леліо и Фламиніо выбѣгаютъ изъ дому на шумъ и выясняется, что Леліо мужъ Фламиніи и что Панталоне самъ ихъ сосваталъ. Панталоне удивляется, говоритъ, что это неправда; всѣ подтверждаютъ, что это правда. Наконецъ Леліо объясняетъ, что Цанни, зная, что онъ влюбленъ въ Фламинію, переодѣлся Панталоне, получилъ приданное, а затѣмъ сдѣлалъ видъ, что не хочетъ жениться и отдаетъ ее ему. Слыша это Панталоне приходитъ въ ярость противъ Цанни, этотъ послѣдній входитъ и объявляетъ, что собирается идти ужинать на свадьбѣ. Панталоне прощаетъ его и радуется. Всѣ входятъ въ домъ.

Конецъ комедіи.

---

*) Хотя по тексту сценарія Леліо въ этомъ мѣстѣ на сценѣ не присутствуетъ, однако по смыслу приходится предположить, что онъ снова вернулся на сцену.

КЪ ИСТОРІИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ COMMEDIA DELL'ARTE.

VI.

Заканчивая мои бесѣды съ Вами, я позволю себѣ сегодня обратить Ваше вниманіе на одно очень важное обстоятельство, съ которымъ необходимо познакомиться при изученіи спектаклей итальянской импровизованной комедіи.

Весьма вѣроятно, что весь секретъ искусства импровизаціи итальянскихъ актеровъ заключался въ умѣніи различать отдѣльныя части спектакля и въ знаніи тѣхъ „шутокъ, свойственныхъ и приличныхъ театру", съ помощью которыхъ схематическій остовъ сценарія превращался въ пышный и благоуханный цвѣтокъ театральности.

Поэтому, мнѣ кажется, Вамъ слѣдуетъ ознакомиться съ общей композиціей схемы импровизованнаго спектакля, а также со способомъ и со средствами разцвѣчиванія и театральнаго украшенія схемы того или иного сценарія.

Итальянскій импровизованный спектакль въ схемѣ своей заключалъ три вполнѣ самостоятельныя части.

Первая часть одержала въ себѣ парадъ и прологъ, большей частью произносимый первымъ актеромъ отъ имени всей труппы.

Вторая часть представляла собою сценическую разверстку всѣми артистическими силами данной труппы даннаго сценарія. Причемъ сценарій раздѣлялся обыкновенно на три акта. Каждый актъ на нѣсколько отдѣльныхъ сценъ. Иногда въ промежуткахъ между актами вставлялись отдѣльныя и самостоятельныя интермедіи танцовально-вокальнаго характера, которыя исполнялись актерами не занятыми въ главной пьесѣ.

Третья, часть совмѣщала съ себѣ одновременно и „plausum date“ и „заключительный уходъ“ актеровъ со сценической площадки.

Вначалѣ третья часть импровизованнаго спектакля состояла только изъ этихъ двухъ номеровъ и продолжалась очень незначительное время. Впослѣдствіи „заключительный уходъ“ актеровъ разросся въ самостоятельное театральное представленіе, гдѣ танцовальное искусство актеровъ имѣло первенствующее значеніе.

Парадъ служилъ средствомъ привлеченія вниманія публики къ артистическимъ богатствамъ и силамъ данной труппы. Во время его разыгрывалась схема послѣдующаго театральнаго представленія и показывались зрительному залу наилучшіе актеры, ихъ бутафорія и костюмы.

Затѣмъ слѣдовалъ прологъ. Прологъ произносился или первымъ актеромъ или нѣсколькими членами труппы. Тогда прологъ принималъ форму діалога, гдѣ публикѣ сообщалась экспозиція пьесы.

Прологъ, носящій форму монолога, начинался обыкновенно съ привѣтствій и добрыхъ пожеланій зрителямъ. Подъ видомъ привѣтствій, произносимыхъ въ гротесково-сгущен-

номъ тонѣ, кой-кому изъ публики приходилось иногда выслушивать очень и очень много непріятнаго для себя.

Затѣмъ въ прологѣ сообщались: въ общихъ чертахъ содержаніе сценарія, который сейчасъ будетъ разыгранъ, а также и послужные списки наиболѣе выдающихся комиковъ данной труппы. Актеръ, исполнявшій роль пролога, пользуясь удобнымъ случаемъ, высмѣивалъ какъ своихъ личныхъ противниковъ, такъ и недоброжелателей своей труппы. Прологъ заканчивался просьбой къ публикѣ быть внимательными и не слишкомъ мѣшать ходу дѣйствія пьесы чрезъ мѣру пылкими объясненіями въ любви.

Конструктивная связь отдѣльныхъ сценъ между собою и ихъ послѣдовательность обусловливалась характеромъ сценарія: принимали ли въ немъ участіе представители инфернальныхъ силъ или нѣтъ. Въ первомъ случаѣ число отдѣльныхъ сценъ значительно увеличивалось. Сцена ночи (взаимоотношенія между двумя стариками и ихъ дочерьми и молодыми людьми) теряла первенствующее значеніе. Все вниманіе обращалось на появленіе инфернальныхъ силъ и ихъ продѣлки. Можно сказать, въ сценаріяхъ этого типа игра комедіантовъ приносилась въ жертву искусству секторныхъ люковъ и другихъ театральныхъ машинъ.

Быстрыя превращенія, полеты черезъ всю сцену, постоянная смѣна декорацій, провалы, появленіе адскихъ вельможъ и аллегорическихъ фигуръ, свѣтовые эффекты при помощи простой системы театральныхъ огней—вотъ неизмѣнные атрибуты сценаріевъ этого типа. Отъ актеровъ требовалось точное знаніе своихъ мѣстъ, дабы они не мѣшали проявленію искусства театральнаго машиниста и пиротехника.

Въ этихъ случаяхъ отъ актеровъ требовались прежде всего быстрота и акробатичность движеній.

Въ сценаріяхъ другого типа, гдѣ не принимали участія представители инфернальныхъ силъ, центръ тяжести лежалъ въ „сценѣ ночи". Все дальнѣйшее являлось ея логическимъ развитіемъ или сценической детализаціей составныхъ ея частей. Иногда „сцена ночи" усложнялась другимъ сюжетомъ, очень часто сюжетомъ объ утерянномъ ребенкѣ, который отыскивался счастливыми родителями только въ концѣ комедіи. Число отдѣльныхъ сценъ въ этихъ сценаріяхъ было значительно меньше, чѣмъ въ сценаріяхъ инфернальнаго характера. Отъ актеровъ здѣсь требовалось умѣніе своей игрой и своими шутками занять вниманіе зрителей.

Небольшія труппы, разыгрывая эти сценаріи, ограничивались нормальнымъ составомъ комедіантовъ итальянской импровизованной комедіи. Болѣе же богатыя труппы, позволявшія себѣ роскошь имѣть бо̀льшее количество актеровъ, чѣмъ нужно, вводили въ исполненіе этихъ сценаріевъ рядъ новыхъ театральныхъ персонажей, не имѣвшихъ прямого отношенія къ развитію дѣйствія данной пьесы.

Игра этихъ актеровъ съ теченіемъ времени сосредоточилась въ отдѣльныхъ и самостоятельныхъ интермедіяхъ, разыгрывавшихся въ антрактахъ.

Послѣдовательность сценъ обусловливалась также чередованіемъ четнаго или нечетнаго числа дѣйствующихъ лицъ. Появленіе на сценической площадкѣ предѣльнаго нечетнаго числа дѣйствующихъ лицъ завершало геометрическую форму mise en scène (не правильный многоугольникъ съ нечетнымъ числомъ сторонъ) и предопредѣляло кругъ, т. е. окончаніе данной сцены. Слѣдующая же сцена, въ противовѣсъ

предшествующей, вся основывалась на перемѣщеніи четнаго числа театральныхъ персонажей и только къ самому концу ея появлялось deus ex machina еще одно дѣйствующее лицо, необходимое для финала. Конструктивная связь отдѣльныхъ сценъ въ сценаріяхъ этого типа покоилась исключительно на опредѣленномъ чередованіи и развитіи геометрическаго рисунка театральныхъ mise en scène. Что же касается продолжительности той или иной сцены, то она зависѣла отъ качества актеровъ, ее разыгрывавшихъ: сцены, исполнявшіяся первыми актерами, были значительно болѣе продолжительными, чѣмъ тѣ, гдѣ принимали участіе второстепенныя силы труппы.

Третья часть импровизованнаго спектакля заключала въ себѣ одновременно и „plausum date" и заключительный уходъ актеровъ. Очень трудно даже въ схемѣ опредѣлить гдѣ начиналось второе и кончалось первое.

„Plausum date" и заключительный уходъ актеровъ имѣли цѣлью просить у зрителей снисхожденіе за сыгранный спектакль и вмѣстѣ съ тѣмъ подкупить ихъ расположеніе къ себѣ прекрасно и мастерски исполненнымъ номеромъ въ концѣ.

Вначалѣ, какъ мнѣ уже Вамъ приходилось сообщать, эта третья часть импровизованнаго спектакля была очень непродолжительной. Она заключалась въ слѣдующемъ. Актеры, исполнявшіе комедію, выстраивались въ одну линію; при сопровожденіи музыки они отходили нѣсколько назадъ, затѣмъ снова подвигались впередъ почти что на прежнее свое мѣсто. Слѣдовало „plausum date", произносимое (или распѣваемое) однимъ (или всѣми актерами). Послѣ этого, змѣеобразно двигаясь шеренгой по сценической площадкѣ и пританцо-

вывая, актеры уходили въ сторону кулисъ, посылая знаки привѣтствій публикѣ.

Вотъ этотъ-то уходъ явно танцовальнаго характера повидимому очень нравился публикѣ. Желая возможно дольше удержать рукоплесканія публики, комедіанты съ умысломъ начинали его удлинять, и, съ теченіемъ времени, онъ развился, на почвѣ итальяно-французскихъ театральныхъ взаимоотношеній, въ особый видъ сценическаго представленія, принявшій названіе балета - дивертисмента; отличительнымъ его признакомъ являлся такъ называемый „выходъ націй", гдѣ особенное вниманіе удѣлялось восточнымъ народностямъ, которыя очень часто носили чрезмѣрныя фантастическія названія.

Знаніе актерами итальянской импровизованной комедіи конструктивной связи и послѣдовательности отдѣльныхъ сценъ сценаріевъ позволяло имъ составлять опредѣленныя комбинаціи сценическихъ положеній и варьировать ихъ согласно своему желанію.

Въ силахъ и средствахъ каждаго актера импровизованнаго спектакля была возможность вносить собственныя выдумки и тѣмъ самымъ обновлять сценарій, который передъ зрителями появлялся каждый разъ въ нѣсколько иномъ видѣ, чѣмъ они его прежде видѣли.

Средства и способы сценическаго украшенія схематическаго остова шутками свойственными и приличными театру опредѣлялись характеромъ даннаго сценарія.

Сценическая разверстка сценаріевъ, гдѣ принимали участіе инфернальныя силы, производилась, какъ мною Вамъ было уже сказано, чаще при помощи театральныхъ машинъ, чѣмъ при содѣйствіи исключительной игры актеровъ. Тѣмъ не

менѣе и здѣсь существовали опредѣленныя сценическія положенія, знаніе которыхъ для актеровъ импровизованнаго спектакля было обязательно.

Я позволю себѣ остановить Ваше вниманіе разсмотрѣніемъ важнѣйшихъ изъ нихъ.

Вѣчная свѣча, стулъ, на которомъ нельзя сидѣть спокойно, или волшебный столъ. Эти сценическіе приборы до сихъ поръ сохранились въ практикѣ театральной жизни и примѣняются очень часто и въ настоящее время при постановкахъ феерій.

Схема такая. Одинъ изъ двухъ Zanni рѣшилъ отомстить одному изъ стариковъ (Доктору или Панталону) и тѣмъ самымъ жестоко надсмѣяться надъ нимъ. Спокойный, довольный своею судьбою, старикъ возвращается къ себѣ домой въ свою комнату.

Онъ садится на стулъ передъ столомъ и зажигаетъ свѣчу, собираясь начать чтеніе книги. Изъ свѣчи вдругъ брызжетъ фейерверкъ бенгальскихъ огней. Старикъ пытается потушить свѣчу, но напрасно. Бенгальскіе огни продолжаютъ освѣщать различными цвѣтами комнату, гдѣ бѣгаетъ испуганный ея обитатель. Изъ-за кулисъ по временамъ появляется маска торжествующаго Zanni, автора и иниціатора этой продѣлки. Наконецъ старику удается потушить свѣчу. Онъ садится на стулъ, который поднимается до самаго потолка. Опять хохотъ и веселые возгласы Zanni. Стулъ опустился на землю, но старику никакъ не удается продолжать чтеніе. Столъ съ книгой ушелъ вверхъ.

Палочка Арлекина, или волшебное кольцо Смеральдины. Обитатели ада (волхвъ, кормилица, чортова бабушка) рѣшили помочь Арлекину и его милой

Смеральдинѣ и даютъ имъ талисманъ (палочку или кольцо). Съ помощью ихъ они (т. е. Арлекинъ и Смеральдина) странствуютъ по землѣ, творятъ различныя продѣлки, дурачатъ стариковъ и возстанавливаютъ угнетенную добродѣтель молодыхъ любовниковъ.

Хижины превращаются въ роскошные залы дворцовъ, раскрываются и падаютъ стѣны театральныхъ тюремъ, летаютъ камни, старики принимаютъ видъ ословъ и т. д.

Палочка Арлекина, находящаяся обыкновенно въ рукахъ перваго актера, требовала отъ него умѣнія весело и разнообразно комбинировать тѣ сценическіе трюки, которые заранѣе заготовлялись театральнымъ машинистомъ.

Рожденіе Арлекина и его мнимая смерть. Рождался Арлекинъ ночью, выпрыгивая изъ куринаго яйца. Его рожденіе подготовлялось пляской нѣсколькихъ персонажей. Эта пляска носила гротесковый характеръ пародій надъ магическими заклинаніями астрологовъ.

Арлекинъ къ концу сценарія попадалъ обыкновенно въ руки стариковъ и правосудія. Судъ его присуждалъ къ смертной казни. Его вѣшали, разстрѣливали, топили, но Арлекинъ всетаки оставался въ живыхъ и злобно торжествовалъ свою побѣду надъ стариками.

Нѣкотораго вниманія заслуживаетъ особый видъ казни Арлекина, когда его четвертовали. По серединѣ сцены ставилась плаха. Приходилъ палачъ и большой сѣкирой разрубалъ Арлекина на четыре части.

Всѣ оплакивали его гибель, но вдругъ изъ-подъ земли появлялся невредимымъ пройдоха и плутъ изъ Бергамо и соединялъ сердца молодыхъ любовниковъ.

Вращающаяся комната, или какъ плохо быть старикомъ. Секретъ этого сценическаго трюка заключался въ быстрой смѣнѣ подвѣсныхъ декорацій и въ акробатическихъ способностяхъ исполнителя роли Zanni, позволявшихъ ему мгновенно перебрасываться съ одной части сцены на другую.

Очень часто принято считать сценаріи, гдѣ Арлекинъ является волшебникомъ, старѣйшими.

Мнѣ кажется, что это мнѣніе нѣсколько ошибочно.

Сценаріи съ представителями инфернальныхъ силъ скорѣе слѣдуетъ считать болѣе поздняго происхожденія въ виду того, что они въ сценической интерпретаціи требовали значительнаго числа театральныхъ машинъ, каковые не могли быть осуществлены на практикѣ во дни возникновенія импровизованной итальянской комедіи.

Способы и средства театральныхъ украшеній остова сценаріевъ второго типа всецѣло лежали на дарованіи актеровъ и на богатствѣ театральныхъ приборовъ данной труппы.

При сценической разверсткѣ этихъ сценаріевъ отъ актеровъ требовалось знаніе цѣлаго ряда техническихъ пріемовъ, съ помощью которыхъ они своею игрою могли поддерживать вниманіе зрителей, а также умѣніе мастерски обращаться съ приборами, на которыхъ и зиждилось все благосостояніе труппы.

Къ перечисленію наиболѣе значительныхъ театральныхъ приборовъ я сейчасъ и перейду, продолжая бесѣду съ Вами:

Палочка Арлекина. Отъ талисмана осталась только трещотка, съ помощью которой спины стариковъ покрывались рубцами отъ сильныхъ ударовъ.

Приставныя лѣстницы, при содѣйствіи которыхъ молодые любовники проникали въ запретные для нихъ дома стариковъ.

Большой сундукъ, гдѣ скрывались во время преслѣдованія своихъ враговъ два Zanni.

Большой коверъ, изображающій пустыню, по которой путешествовали маски итальянской комедіи въ поискахъ за чудеснымъ.

Фонари, которые освѣщали дорогу влюбленнымъ и ихъ слугамъ.

Ширмы, цѣлая система ширмъ, за которыми можно было прятаться и подслушивать чужіе разговоры.

Музыкальные инструменты, съ помощью которыхъ слуги могли подавать условленные знаки, а также и увеселять своихъ господъ.

Большой ключъ, съ помощью котораго открывались двери домовъ стариковъ.

Фонарный столбъ, взобравшись на который было такъ удобно выкрикивать моральныя сентенціи.

Бочки и мѣшки съ пескомъ, за которыми можно было прятаться и которые служили хорошимъ матеріаломъ для jeux du théâtre.

Длинныя копья, необходимыя для сцены турнира.

Плащи различныхъ покроевъ, закутавшись въ которые можно было избѣжать непріятныхъ встрѣчъ.

Блестящая коллекція клистеровъ, на тотъ случай, когда актеры надѣвали на себя костюмы медиковъ

Письма, которыя отправляли любовники черезъ своихъ слугъ дочерямъ стариковъ.

Трактаты о морали для чтенія почтеннымъ людямъ изъ публики во время разыгрыванія фривольныхъ сценъ.

Колоды театральныхъ картъ для игры въ бассету.

Корпусъ Юстиніана для сцены суда, когда Докторъ въ своемъ величіи произносилъ свои тирады.

Платки, для утиранія слезъ, непрерывно почти льющихся изъ глазъ дочерей стариковъ.

Шпаги, для любовниковъ и капитана.

Мука́, сажа и другія примитивныя косметическія средства.

Нюхательный табакъ для собственнаго употребленія слугъ и для обсыпанія глазъ стариковъ.

Кромѣ умѣнія ловко пользоваться сценическими приборами въ обязанности актера импровизованнаго спектакля входило: теорія и практика бросанія направо и налѣво пощечинъ, снаровка, весело прыгать изъ оконъ въ двери и обратно, играть и пѣть серенады подъ балконами дамъ своего сердца, владѣть въ совершенствѣ искусствомъ шпаги танцовать монферини и сарабанду.

Мгновенно мѣнять одинъ костюмъ на другой также обыкновенно включалось въ кругъ его дѣятельности.

И вотъ еще:

Когда дѣйствіе до чрезвычайности запутывалось и когда не представлялось никакой возможности окончить сценическую разверстку сценарія, сохраняя хотя бы минимальную крупицу здраваго смысла, то изъ-за кулисъ обыкновенно выталкивался какой-нибудь незначительный театральный персонажъ, но съ внушительнымъ названіемъ (Миносъ, ад-

скій вельможа, Магъ, Эулярія - честная вдова, все въ этомъ родѣ).

Сцена путешествія по пустынѣ изображалась разстилкой большого ковра неопредѣленнаго цвѣта.

Лошадей замѣняли люди. Если кто-нибудь изъ актеровъ отправлялся въ долгое и длинное путешествіе, то онъ попросту садился на плечи двухъ своихъ другихъ товарищей.

Желая одурачить стариковъ, слуги наряжались въ фантастическіе костюмы восточныхъ принцевъ и съ превеликою важностью шествовали кругомъ по сценѣ, разговаривая между собою на ломанно-итальянскомъ языкѣ съ прибавкой чудовищныхъ гротесково-восточныхъ словъ какъ-то: насназитъ, алла-абдала, тралафа, фарамара, фраляра и т. п.

VII.

Если въ современныхъ попыткахъ реконструировать спектакли импровизованной итальянской комедіи, пользуясь принципомъ крайней схематизаціи и отвлеченія, можно достичь осязательныхъ результатовъ въ области выработки традиціонныхъ mise en scéne, то со словесной импровизаціей дѣло обстоитъ значительно сложнѣе. Словесная импровизація итальянскихъ актеровъ умерла вмѣстѣ съ ними. Почти никакихъ слѣдовъ актеры-импровизаторы не оставили слѣдующему поколѣнію, за исключеніемъ нѣсколькихъ остротъ, носящихъ болѣе характеръ анекдота, чѣмъ сценической истины.

Можно только сказать безошибочно, что словесный текстъ импровизованной комедіи очень часто совпадалъ съ текстомъ

такъ называемой „писанной или ученой комедіи“ (commedia erudita).

Еще можно при внимательномъ изученіи техническихъ трактатовъ того времени, а главнымъ образомъ при анализѣ схемъ сценаріевъ намѣтить въ самыхъ общихъ чертахъ принципы словесной импровизаціи, которыми, вѣроятно, пользовались итальянскіе актеры.

Выходъ каждаго отдѣльнаго актера, повидимому, сопровождался и обозначался вполнѣ опредѣленнымъ выкрикомъ. Въ основѣ подобныхъ выкриковъ лежалъ тотъ или иной гласный звукъ, произносимый медленно или быстро въ зависимости отъ характера данной роли и темпа данной сцены того или иного сценарія. Этотъ выкрикъ часто сопровождался особаго рода пригнуской того типа, что мы встрѣчаемъ у Петрушки въ кукольномъ театрѣ. Традиціонный выкрикъ помогалъ импровизатору избѣгать паузъ въ діалогѣ и вмѣстѣ съ тѣмъ давалъ ему время сценически отдохнуть. Явленіемъ подобнаго же рода слѣдуетъ считать и то, что нѣкоторыя слова въ импровизованной комедіи имѣли особое специфическое и театрально-магическое значеніе и повторялись всѣми исполнителями по нѣсколько разъ. Въ связи съ этимъ, мнѣ кажется, слѣдуетъ считать, что главнымъ двигателемъ словесной импровизаціи служитъ „подвохъ“. Противоядіемъ противъ него являлось, какъ можно думать, то особое искусство дара рѣчи, которое называется въ житейской практикѣ „умѣніемъ заговаривать зубы“. Отвѣтные монологи актеровъ въ импровизованной діалогѣ представляли собою не что иное, какъ собраніе цѣлаго длиннаго ряда словъ и понятій, связанныхъ между собою только закономъ ассоціаціи по смежности.

Оканчивая мою бесѣду съ Вами, мнѣ хочется сказать, что несмотря на отсутствіе историческихъ данныхъ, все-таки возможность созданія импровизованныхъ словесныхъ современныхъ спектаклей не устранена. Можетъ быть наступитъ вновь то счастливое время, когда актеры захотятъ вновь стать поэтами и создадутъ они свой новый театръ, гдѣ будутъ на сценической площадкѣ отражать всѣ событія современности, пользуясь средствами только своего собственнаго вымысла.

ВЛАДИМІРЪ СОЛОВЬЕВЪ.

О КНИГѢ Г. К. ЛУКОМСКАГО „СТАРИННЫЕ ТЕАТРЫ“

Т I. Античные театры и традиціи въ исторіи эволюціи театральнаго зданія.

Изданіе автора. С.П.Б. 1913 (типографія Сиріусъ) Стр. 500.

Эта книга представляетъ собою первую часть обширнаго, задуманнаго авторомъ, изслѣдованія, посвященнаго театральному строительству на всемъ его протяженіи — отъ античной древности и до нашихъ дней. Первый томъ, какъ авторъ говоритъ въ предисловіи, посвященъ „архитектонографіи античныхъ театровъ и описанію тѣхъ античныхъ традицій, которыя имѣли значеніе въ исторіи эволюціи театральнаго зданія въ теченіе почти двухъ тысячелѣтій“ (стр. 7). Содержаніе второго тома составитъ „театръ эпохи ренессанса и барокко съ доведеніемъ исторіи этого типа зданій до нашихъ дней“ (тамъ же). Въ третью часть войдетъ обзоръ театровъ Россіи. Здѣсь же въ предисловіи авторъ намѣчаетъ тѣ особенности, введеніе которыхъ представляется ему неизбѣжнымъ при изложеніи различныхъ частей его работы. Въ первомъ томѣ преобладающее значеніе отдано будетъ архитектонографіи съ обращеніемъ особаго вниманія на тотъ пейзажъ, на фонѣ котораго строился античный театръ, съ которымъ этотъ театръ сливался въ одно художественное цѣлое какъ въ чисто архитектурномъ, такъ и въ специфически-театральномъ отношеніи: съ одной стороны, холмы, гдѣ обычно строились театры, всей массой входили въ общую композицію театра, какъ зданія; съ другой стороны, видъ изъ амфитеатра на окрестности становился какъ бы декораціей, на

фонѣ которой зрители видѣли всѣ представленія.—Въ изложеніи второго тома большее мѣсто будетъ удѣлено сценографіи, занимающей въ первомъ томѣ сравнительно скромное мѣсто. Сценографія же будетъ преобладать и въ третьемъ томѣ.

Первыя пять главъ перваго тома посвящены собственно античному театру, театру древнихъ грековъ и римлянъ. Слѣдующія пять главъ заключаютъ въ себѣ обзоръ театровъ средневѣковья, театровъ Италіи, Франціи, Испаніи, Англіи, Германіи, Польши и Россіи въ эпохи ренессанса, барокко и классицизма. Послѣднія пять главъ заняты выясненіемъ античныхъ традицій въ исторіи эволюціи театральнаго зданія, общими выводами и соображеніями заключенія и послѣсловія и двумя каталогами—библіографическимъ и каталогомъ старинныхъ театровъ и ихъ строителей.

Остановимся прежде всего на особенностяхъ изложенія и группировки всего этого богатѣйшаго матерьяла, а потомъ уже перейдемъ къ одушевлявшимъ автора общимъ цѣлямъ и выводамъ. При этомъ необходимо оговориться, что, какъ совершенно правильно замѣчаетъ авторъ на стр. 463, есть опасность счесть выводы и утвержденія этого тома нѣсколько односторонними и необоснованными — „ибо, вѣдь, лишь изъ сравненія достаточной степени обоснованности ихъ съ тѣми основаніями, которыя будутъ даны въ выводахъ второго тома—можетъ стать ясною убѣдительность этихъ сужденій". Кругъ мыслей автора не замкнутъ еще въ этомъ первомъ томѣ, и, съ нашей точки зрѣнія, нельзя не посѣтовать на автора за то, что онъ не положился на терпѣніе и довѣріе читателя и, не ожидая выхода второго тома, поторопился подкрѣпить свои выводы слишкомъ краткими и слишкомъ спѣшными соображеніями послѣсловія. Подкрѣпленіе вышло неубѣдительнымъ, и ослабленнымъ оказалось общее впечатлѣніе спокойствія и силы, остающееся отъ чтенія этой стройной книги.

А книга, при всей трудности задачъ автора, дѣйствительно стройная. Сначала античный театръ въ его архите-

ктонографіи на фонѣ слитаго съ нимъ итальянскаго или греческаго пейзажа. Потомъ театры средневѣковья—главнымъ образомъ лишь въ ихъ сценографіи, съ архитектонографическими указаніями лишь постольку, поскольку театральныя сооруженія среднихъ вѣковъ, имѣвшія мало античнаго въ своей композиціи, послужили „той основой, изъ которой произошелъ впослѣдствіи театръ ранговый *),—т. е. барочный,—а такимъ образомъ и нашъ современный". (Стр. II). Тутъ же даны указанія на нѣкоторыя бытовыя особенности средневѣковья, которыя „держали въ суровомъ подчиненіи драму этой эпохи" (стр. II). Дальнѣйшему изложенію предпослано „нѣсколько строкъ напоминаній о той классической литературѣ и о тѣхъ пьесахъ, которыя составляли театральный репертуаръ того времени". (Стр. II). Театральное зодчество XVI, XVII и XVIII в. разсмотрѣно лишь постольку, поскольку въ замыслѣ театральныхъ зданій этихъ вѣковъ заключались какія-либо античныя традиціи.

Нельзя не поспорить съ нѣкоторыми частностями такого распредѣленія матерьяла. Можно пожалѣть, что при разборѣ античнаго театра совсѣмъ или почти совсѣмъ не дано бытовыхъ и историко-литературныхъ указаній. Можно почувствовать, что полное уклоненіе въ сторону архитектурную очень пріятно послѣ историко-литературныхъ, религіозно-общественныхъ, философскихъ и иныхъ увлеченій обычнаго типа изслѣдователей старинныхъ театровъ, но едва ли является вполнѣ правильнымъ, ибо слишкомъ оставляетъ въ сторонѣ то, что и то, какъ игралось на исчезнувшихъ театрахъ. Можно подивиться, что вліяніе репертуара на сценическія и даже архитектурныя формы разсматривается какъ-то crescendo. Но нельзя, съ другой стороны, не признать, что отъ книги остается цѣльное впечатлѣніе,

*) Не лучше ли было бы замѣнить это нѣсколько непріятное иностранное слово словомъ „ярусный". Вѣдь мы говоримъ „первый, второй ярусъ ложъ". К. В.

тѣмъ болѣе, что стремленія, склонности и намѣренія автора обрисованы въ ней совершенно отчетливо и выпукло.

Двѣ побудительныхъ причины, главнымъ образомъ, заставили автора взяться за эту трудную и сложную работу: подлинная горячая любовь къ красотѣ античнаго міра и благородная мысль о возможности возрожденія античнаго театра и его традицій. (см. стр. 19 и 21). „Основною цѣлью всей книги", говоря словами автора, „было указать на тотъ полузабытый (или можетъ быть совсѣмъ забытый?) факторъ осуществленія театральнаго дѣйства, его культа и даже всего театральнаго міросозерцанія, который является оболочкою, заключающей въ себѣ самое дѣйство, оболочкою, называющейся театральнымъ зданіемъ, и предназначенной не только для того, чтобы вмѣщать и дѣйствующихъ и публику, а тѣмъ болѣе, какъ думаютъ иные, просто только ихъ прикрывать отъ солнца, стужи и дождя, распредѣляя публику поудобнѣе между собою, но предназначающейся и для лучшаго единенія и для объединенія въ извѣстной опредѣленной связи (пусть схематичной!) обѣихъ сторонъ (зрителей и дѣйствующихъ) и долженствующей, кромѣ того, возводиться, какъ прекрасное сооруженіе, какъ храмъ". (стр. 464—465). Указывая на этотъ факторъ, авторъ стремился показать, что между театромъ античнымъ и театромъ западно-европейскимъ существуетъ непрерывная преемственная связь. Были эпохи смѣшенія античныхъ традицій со средневѣковыми или барочными вліяніями, но самый фактъ связи остается непоколебленнымъ, и Г. К. Лукомскому несомнѣнно удалось прослѣдить эту связь во всей архитектонографіи и сценографіи античныхъ театровъ.

Пріятно отмѣтить, что богатое и глубоко интересное содержаніе книги заключено въ обдуманно построенную и тщательно выполненную внѣшнюю форму. Хорошая бумага, отличный, крупный, четкій шрифтъ, который только по непривычкѣ къ такимъ шрифтамъ кажется сначала слишкомъ крупнымъ, и нѣсколько необычный размѣръ котораго пере-

стаешь замѣчать съ первыхъ же страницъ, — громадное количество любовно и умѣло подобранныхъ иллюстрацій *) —это такія достоинства, съ которыми встрѣчаешься вовсе не такъ часто.

Не лишенная нѣкоторыхъ недостатковъ, книга Г. К. Лукомскаго все же крѣпко запоминается и заставляетъ ждать съ нетерпѣніемъ обѣщаннаго авторомъ второго тома, который долженъ „съ наглядностью показать всѣ тѣ ужасающія стороны, которыя заключены въ основѣ нашего театра,— пережитка театра поздне-ренессанснаго и барочнаго,—и которыя служатъ несомнѣннымъ препятствіемъ какому бы то ни было иному измѣненію и самаго дѣйства, съ какой бы стороны — литературной или религіозной — мы къ нему ни подошли"... (стр. 470). Будемъ надѣяться, что этотъ второй томъ, завершая зданіе мысли Г. К. Лукомскаго, позволитъ подробнѣе и опредѣленнѣе высказаться о нѣкоторыхъ изъ его положеній.

Въ заключеніе необходимо отмѣтить рядъ мыслей, брошенныхъ Г. К. Лукомскимъ какъ бы попутно, но, тѣмъ не менѣе, имѣющихъ первостепенное значеніе.

Говоря о томъ, что нашъ новый театръ могъ бы приблизиться къ идеалу античнаго, Г. К. Лукомскій добавляетъ, что новый театръ „не долженъ создавать археологическихъ возстановленій, которыя, какъ болѣе или менѣе удачныя научныя подражанія, представятъ скорѣй интересъ для ученаго, но не смогутъ тронуть толпу". (стр. 43). И далѣе: „Вдохновляясь историческимъ духомъ народа, стараясь найти главныя линіи его былого, его прекрасныя постановленія, нравственное величіе и благородство формъ, новый театръ поможетъ намъ найти подобное и въ нашихъ современныхъ чувствахъ и идеяхъ". (стр. 43 — 44). Съ этой точки зрѣнія, попытки „Стариннаго театра" кажутся Г. К. Лукомскому

*) Авторъ въ предисловіи подробно останавливается на внѣшности своей книги (стр. 13—14) и примѣняетъ при этомъ необычный для современной книги, но глубоко симпатичный и пріятный для влюбленныхъ въ театрѣ пріемъ—plausum date (стр. 18).

совершенно неудовлетворительными (стр. 469); отрицательно относится онъ и къ „эллинскимъ“ постановкамъ Макса Рейнгардта (стр. 468—469). „Да, есть пропасть между греческой орхестрой и современнымъ заломъ“, говоритъ Г. К. Лукомскій: „Въ этомъ все дѣло—и не въ реставраціи старинныхъ деталей (Старинный театръ) оживленіе нашего дѣйства. Лишь въ использованіи тѣхъ методовъ которые дали когда-то смыслъ и великое священное значеніе всему театру древнихъ—одинъ изъ путей достиженія и нами лучшаго исхода. И вотъ, въ число этихъ методовъ, однимъ изъ главныхъ входитъ то преобразованіе, которое можетъ и должно, наконецъ, быть сдѣлано въ современномъ театрѣ,—на основѣ архитектурной, таящей не мало еще неожиданныхъ и неизвѣданныхъ эффектовъ“. (стр. 469—470).

Интересно отмѣтить и еще нѣкоторыя черточки, которыя прельщаютъ Г. К. Лукомскаго въ театрѣ, на которыхъ онъ останавливается, говоря о нихъ то собственными словами, то словами цитируемыхъ имъ Ромэна Роллэна и Дидро. „Слѣдуетъ все давать непремѣнно въ большомъ масштабѣ, обширныя, торжественно-обставленныя картины, марши, жертвоприношенія, сраженія, танцы, пантомимы... И смотрѣть эти картины надо издалека“ (стр. 32). „...музыка очень полезна—на второмъ планѣ; она должна быть фономъ фрески, подкрѣпленіемъ для дѣйствія, атмосферой драмы, она должна пропитать каждое дѣйствіе соотвѣтствующимъ колоритомъ, но ни въ коемъ случаѣ не привлекать къ себѣ вниманія“... (стр. 32). „Мы ждемъ геніальнаго человѣка, который съумѣлъ бы комбинировать пантомиму съ рѣчью, переплетать сцены разговорныя со сценами нѣмыми, и использовать соединеніе различныхъ подобныхъ сценъ, а особенно моментъ этого соединенія—моментъ трагическій или комическій“... (стр. 32—33).

Книга Г. К. Лукомскаго не претендуетъ на полноту. Въ своей книгѣ Г. К. Лукомскій не собирается дать ничего новаго въ ученіи о театрахъ (см. стр. 14). Но развѣ идеи, по-

добныя вышеуказаннымъ, столь дорогія и близкія старому театру, такъ напоминающія театральныя исканія графа Карло Гоцци, не бьются въ то же время въ унисонъ съ самыми современными, незавершенными еще, пусть подчасъ неудачными, но страстными и трепетными исканіями?

Теперь еще одно. Послѣднее—и самое страшное, самое трудное. Г. К. Лукомскій связываетъ возможность возрожденія у насъ истиннаго театра съ возможностью „и въ наши дни сотрудничества зрителей въ драматическомъ представленіи" (стр. 34). Попытки, которыя до сихъ поръ дѣлались въ этомъ направленіи, кажутся ему до крайности несовершенными. „Мы ищемъ выхода изъ создавшагося осложненнаго положенія исключительно въ реформированіи сцены, напримѣръ: въ уничтоженіи рампы, (прежде всего убрать эту ненавистную рампу!) въ опрощеніи декорацій, въ упраздненіи кулисъ и т. п. и т. п. и мы доходимъ въ этомъ направленіи даже до того, что выпускаемъ актеровъ въ залъ, въ публику (напримѣръ, вспомнимъ постановки въ „Домѣ Интермедій", или иные „трюки" занимающихся вопросами реформы театра режиссеровъ)—думая именно этимъ средствомъ расшевелить нашего равнодушнаго или иронизирующаго, брюзжащаго или веселаго, и всегда буржуазно-банальнаго зрителя и заставить его „слиться съ дѣйствіемъ" (стр. 442).

Предлагая вмѣсто „трюковъ" введеніе хора и реформу зрительнаго зала, Г. К. Лукомскій, какъ намъ кажется, совершенно правильно ссылается на одинъ небольшой театральный опытъ, имѣвшій мѣсто нѣсколько лѣтъ тому назадъ. Это постановка комедіи Аристофана „Женщины въ народномъ собраніи" въ амфитеатральномъ залѣ на Моховой въ ноябрѣ 1910 года. При всѣхъ, очень значительныхъ, недостаткахъ этой постановки, исказившей Аристофана чуть не до неузнаваемости, приходится согласиться съ Г. К. Лукомскимъ, что „публика, вѣдь, сливалась тамъ съ дѣйствомъ такъ, какъ ни въ одномъ другомъ современномъ театрѣ" (стр. 443).

Г. К. Лукомскій много и съ любовью говоритъ объ этомъ сліяніи исполнителей со зрителями въ одно драматическое дѣйство. Его неизмѣнно плѣняетъ видѣніе „трепещущей и великолѣпной въ своемъ единеніи съ ходомъ дѣйствія толпы". (стр. 38). Въ этой толпѣ онъ видитъ „одну необъятную душу, возвышающуюся надъ пошлыми случайностями жизни, облагороженную и очищенную"... (стр. 38). Написавъ эти слова, Г. К. Лукомскій, можетъ быть, наполовину незамѣтно для самого себя подошелъ вплотную къ вѣчно-живому сердцу античнаго театра, къ его послѣдней сущности, къ указанному Аристотелемъ великому и страшному понятію „катарсиса", очищенія человѣка „путемъ состраданія и страха".

К. А. ВОГАКЪ.

РУССКІЙ АРЛЕКИНЪ.

„. . . . у насъ въ Москвѣ былъ и такой актеръ, который *собственно своимъ сценическимъ мастерствомъ* сооружилъ было намъ оригинальный комизмъ русской и тѣмъ творилъ охотниковъ-зрителей родного нашего театра — въ толпахъ народныхъ..!!“

(Изъ записокъ театрала М. Н. Макарова).

Сто лѣтъ тому назадъ, всѣми забытый и въ страшныхъ мученіяхъ, умеръ подъ Москвой одинъ изъ талантливѣйшихъ представителей русскаго комическаго театра конца XVIII вѣка.

Незамѣченною прошла его кончина даже для людей, любившихъ театръ. Только одинъ журналъ упомянулъ о послѣднемъ актѣ его жизненной комедіи и напомнилъ старикамъ театраламъ славное прошлое этого, безусловно, выдающагося актера:

„Почтенный издатель нашъ получилъ свѣдѣніе, что знаменитый старый московскій комикъ Ожогинъ скончался въ прошломъ мѣсяцѣ, подъ Москвою, въ семьѣ своего родственника. Послѣднія минуты жизни его были тяжелыя: онъ сильно и долго мучался въ предсмертной агоніи.

Имя этого *Русскаго Арлекина* еще въ памяти театраловъ стариковъ. Онъ былъ „*единственнымъ славнымъ комикомъ московской сцены прошлаго столѣтія и единственнымъ звеномъ театра и народа*“

Кто же теперь знаетъ что либо о московскомъ комикѣ Ожогинѣ? Выяснено ли хотя бы въ общихъ чертахъ значеніе его въ исторіи театра?

Къ глубокому сожалѣнію, эта интересная и, безспорно оригинальная сценическая фигура стариннаго русскаго театра, забыта вовсе.

Исторія театра, фиксирующая въ себѣ главнымъ образомъ имена артистовъ, связанныхъ непосредственно съ драматическою литературою, менѣе всего отмѣчаетъ своимъ вниманіемъ и даже, можно сказать, игнорируетъ самодовлѣющіе сценическія цѣнности.

Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго, что въ исторіи театра имя комика Ожогина совершенно отсутствуетъ. И если бы не случайныя воспоминанія о московскомъ театрѣ литератора-ветерана М. Н. Макарова, напечатанныя въ театральномъ журналѣ: „Репертуаръ русскаго и пантеонъ всѣхъ заграничныхъ театровъ“, если бы не это случайное обстоятельство, имя актера совершенно не сохранилось бы для потомства.

Біографія Ожогина никѣмъ не написана. Даже имя его неизвѣстно исторіи. По однимъ свѣдѣніямъ, его звали Андреемъ Гавриловичемъ, по другимъ Александромъ Гавриловичемъ. Годъ и мѣсяцъ рожденія тоже туманны. Извѣстно лишь, что въ 1795 году ему было за сорокъ лѣтъ. Слѣдовательно родился онъ въ „блестящій вѣкъ Елисаветы“, въ

эпоху, когда русскій театръ оффиціально былъ признанъ учрежденіемъ государственнымъ.

Къ какому сословію или классу людей принадлежалъ Ожогинъ, до актерства, кто былъ его учителемъ въ актерскомъ искусствѣ, или это былъ талантливѣйшій самородокъ (что всего вѣрнѣе)—никто изъ тогдашнихъ театраловъ не позаботился сохранить для исторіи этихъ любопытныхъ свѣдѣній.

Когда сошелъ со сцены Ожогинъ, и что были за причины его преждевременнаго исчезновенія—на это мы нигдѣ не встрѣчаемъ точныхъ датъ и указаній. Опредѣленно извѣстно лишь, что еще въ первыхъ годахъ царствованія Александра Благословеннаго „онъ твердою ногою стоялъ на московской петровской сценѣ и былъ безъ измѣненій, и публика не разъ осыпала его червонцами.“ Знаемъ мы также, что еще въ 1803 году Ожогинъ съ большимъ успѣхомъ игралъ Тарабара въ комической оперѣ „Днѣпровская русалка.“

Насколько оригинальна была художественная индивидуальность Ожогина, какъ ярка была его артистическая фигура, можно судить уже по одному тому, что воспоминанія о немъ глубоко врѣзывались въ памяти видѣвшихъ его когда либо на сценѣ.

„На шестомъ моемъ десяткѣ, все еще смотрю на того же Ожогина, какъ бы на поставленнаго теперь, въ сію минуту, прямо мнѣ подъ носъ, на блюдечкѣ. Вотъ онъ, вотъ онъ нашъ позапрошлый Донъ Коррадо де Геррера въ „рѣдкой вещи.“ Посмотрите, какъ уморительно досадуетъ онъ передъ красоткою Гиттою-Сандуновою, какъ онъ ревнуетъ ее къ Тито, незабвенному тоже актеру Померанцеву, и поетъ свое, имъ, только Ожогинымъ, неподражаемо, въ речитативѣ пѣтое:

„Не множь, не множь моей досады!“

А вотъ, онъ же Ожогинъ, изъ Испаніи переѣхалъ уже прямо въ Русь, и какъ же онъ тутъ славно навариваетъ (говорю по русски) сосѣда мельника, не бездѣльника, ворожейку! Цѣлая тысяча зрителей русскихъ чуть чуть не захлебывается отъ смѣха!“

Такъ восторженно вспоминаетъ М. Н. Макаровъ игру комика Ожогина.

Московскій народъ былъ безъ ума отъ Ожогина. Оперы и комедіи смотрѣлись имъ для Ожогина. Даже трагедіи и драмы посѣщались народомъ исключительно для Ожогина. Скука и дремота стояли въ театрѣ во время трагедіи или драмы; народъ кашлялъ, громко грызъ орѣхи, безъ стѣсненія отплевывая въ сторону скорлупу, и перебранивался между собою. Но вотъ, въ этой же трагедіи послѣ скучныхъ возгласовъ и жестовъ появился на сценѣ уморительный Ожогинъ въ комической роли трактирщика или шута или лѣсничаго или могильщика—народъ мгновенно стихаетъ и жадно ловитъ каждое слово, каждый жестъ своего любимца. Вотъ актеръ вошелъ въ ражъ—и громовые раскаты здороваго смѣха потрясаютъ зданіе Петровскаго театра.

Таковы воспоминанія всѣхъ тѣхъ, кто видѣлъ его на сценѣ. Несомнѣнно, что Ожогинъ былъ и національнымъ комикомъ, и потому то и былъ такъ близокъ и понятенъ народнымъ массамъ. „Вездѣ Ожогинъ—натура неподражаемая, совершенно русскому родовая“—говоритъ про него все тотъ же М. Н. Макаровъ.

Директоръ тогдашняго Петербургскаго театра, театральнѣйшій человѣкъ своего времени и извѣстный драматургъ Августъ фонъ-Коцебу совершенно справедливо и удивительно

вѣрно оцѣнилъ сценическій талантъ Ожогина. Однажды въ разговорѣ съ барономъ Александромъ Сергѣевичемъ Строгановымъ онъ высказался такъ: „Вашъ русской театръ стоитъ теперь только на своей дѣльной точкѣ, и посмотрите, какъ же быстро онъ поведетъ всѣхъ русскихъ къ ясному свѣту; только, ради Бога, не слушайте французовъ и не ставьте на вашу сцену чистаго парижскаго водевиля. Сколько я понялъ, или сколько я понимаю ваше русское, тутъ безцѣнно дѣйствуютъ на всю толпу народа вашего въ Петербургѣ—Воробьевъ, въ Москвѣ—Ожогинъ".

И Воробьевъ и Ожогинъ были чистѣйшіе комическіе актеры, т. е. комики буффъ.

Они первые принесли на русскую сцену всѣ очаровательные атрибуты этого амплуа: заразительную веселость, бойкую игру, общеніе съ публикой и импровизацію.

Игра Ожогина, или вѣрнѣе характеръ и отличительныя свойства дарованія его никѣмъ въ полнотѣ не описаны. Лишь отдѣльныя краткія воспоминанія даютъ нѣкоторое представленіе о богатѣйшемъ природномъ комическомъ дарѣ этого самородка и отчасти проливаютъ свѣтъ на данное Ожогину прозвище. „Художественная простота Ожогина, его неожиданныя шутки, импровизаціи и отсебятины — не стыдили никого изъ насъ. Его маски и его намеки были игривы и остроумны, и всегда безобидны и приличны", говоритъ князь Горчаковъ.

Это свидѣтельство современника окончательно должно разсѣять ложное убѣжденіе многихъ, что Ожогинъ былъ чрезвычайно грубый комикъ, что его фарсы были достойны балаганной площади.

„При Ожогинѣ собирались въ ложахъ цѣлыя школы, многолюдные пансіоны дѣтей“ читаемъ мы въ воспоминаніяхъ Макарова.

Едва ли бы это было такъ, если бы Ожогинъ отличался цинизмомъ балаганнаго скомороха.

Его творчество носило характеръ изящной буффонады и при томъ характеръ національный.

Смѣшенъ былъ онъ игрой и рожею,
На всѣхъ паясовъ схожею;
Да нечужой паясъ онъ былъ,
Не узналъ замашки водевильной,
По русски съ русскими шутилъ;
Пускалъ и онъ пузырикъ мыльный;
Но тотъ пузырикъ былъ по русскому хорошъ!
А на французскій не похожъ!

Такъ воспѣлъ его одинъ изъ піитовъ конца XVIII вѣка. Наиболѣе удачно физіономію сценической фигуры Ожогина нарисовалъ въ своихъ воспоминаніяхъ Макаровъ. „Чудакъ этотъ любилъ иногда, вдругъ, неожиданно выскочить изъ подъ опущеннаго уже занавѣса, и выскочивъ, любилъ сдѣлать прыжокъ, гримаску, погрозить на свою публику; она останавливалась (даже, если расходилась) и тутъ же помирала со смѣху“.

Великое веселье тоже бывало, если на занавѣсѣ оставалась какая нибудь скважина; черезъ нее Ожогинъ творилъ свои фигли-мигли, пѣлъ кукуреку, лаялъ собакой и проч. и проч. И все это къ нему шло, какъ говаривали, и все то это, не знаю, скоро ли бы еще устало нравиться народу! Народные комики Италіи, Испаніи, даже Франціи то же

дѣлаютъ еще и донынѣ. Это еще живый, чистый духъ Арлекина, отца всякаго комизма".

Это „собственное сценическое мастерство" Ожогина и нравилось назаду, который всегда былъ внѣ всякаго преднамѣреннаго театра.

Помимо литературнаго либретто, Ожогинъ въ своей игрѣ всегда давалъ богатую гамму имъ лично созданныхъ сценическихъ сюрпризовъ. Это создало ему успѣхъ среди массъ народныхъ и дало поводъ театраламъ наградить его прозвищемъ „русскаго Арлекина". Несомнѣнная заслуга его предъ театромъ та, что, будучи національнымъ комикомъ, онъ „собственно своимъ сценическимъ мастерствомъ" пріохотилъ народъ къ театру и не мало содѣйствовалъ своимъ талантомъ упроченію этой любви къ театру въ народныхъ массахъ.

А. М. БРЯНСКІЙ.

МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ.

I.

ЗИМНЕЕ ПУТЕШЕСТВІЕ ВЪ НѢКОТОРЫЕ МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ ИЗЪ ПЕТРОГРАДА.

Нынче путешествовать легко, не то, что тому назадъ сто лѣтъ съ четвертью. Путь былъ такой долгій, времени и предметовъ всякихъ для размышленія по дорогѣ столь много, что еще до пріѣзда въ Москву составлялась цѣлая книга, и въ Москвѣ дѣлать ужъ было нечего; развѣ писать второй томъ? Теперь не то—дорога быстроты необычайной: въ одну ночь. Мнѣ даже показалось, что столь быстро возили одни лишь черные козлы на шабашъ. Отчасти я даже пожалѣлъ объ этихъ существахъ: зачѣмъ они теперь не въ модѣ? Вѣдь какъ хорошо было бы еще быстрѣе, чѣмъ въ ночь, перелетѣть въ Москву и, остановившись, положимъ, на Воздвиженкѣ въ меблированныхъ комнатахъ „Америка", гдѣ стоятъ всегда самолучшіе русскіе писатели, напр. П. Д. Боборыкинъ и пр. (если не вѣрите, прочитайте сами въ письиахъ А. П. Чехова) и, привязавъ на длинной бечевѣ козла гдѣ-нибудь возлѣ памятника Гоголю на Арбатскомъ бульварѣ до слѣдующей ночи, самому пойти бродить, гулять по городу, исполнять такое важное порученіе доктора Дапертутто, какъ посѣщеніе нѣкоторыхъ московскихъ театровъ.

Вѣдь чародѣйныя силы козлиныя перешли бы на меня, и чего-чего бъ только я не увидѣлъ!.. Но случилось не такъ, вышло гораздо проще. Не ради однихъ театровъ, конечно, была поѣздка; театры между прочимъ. Однако, когда оказалось, что я могу сказать о нихъ нѣкакое пѣтушиное слово, и это дѣло не менѣе серьезнымъ представилось, чѣмъ книги о „Путешествіяхъ" почтенныхъ предшественниковъ.

Я критикомъ не прикидывался, я зрителемъ простымъ ходилъ, по билету, за который свои денежки плачены были; какъ публика, съ кого вѣшальщикъ впередъ на чай стребуетъ, а послѣ представленія шубу твою на полъ кинетъ. Ходилъ поглазѣть. Однако, точно, отъ размышленій не уберегся. За краткостью времени, наипаче же мѣста, не будутъ онѣ продолжительны и глубомысленны. Зритель простой однимъ своимъ словомъ „не нравится" правъ. Но я потолкую кой о чемъ, безъ черной и бѣлой магіи, безъ глубокомыслія. Эта статья (т. е. глубокомысліе) для людей начетистыхъ, понаторѣвшихъ: для сидѣльцевъ московскихъ, что въ „Русскихъ Вѣдомостяхъ" сидятъ по два вѣка „брады своя уставя", и все время размышляютъ; или господамъ куп-

цамъ, къ примѣру изъ „Русскаго Слова“ почтеннаго—для этихъ что театръ, что дышло, что прусская каска, что Немировичъ-Данченко, все одно; или для „Рѣчь“-газеты, которая газета въ нашей столицѣ выходитъ и въ которой по разнымъ клѣткамъ разные чижики поютъ и сосѣди не всегда знаютъ, что рядомъ творится *).

Я ходилъ въ московскіе театры попросту, хоть и не безъ умысла началъ съ Корша.

Ставился у него Леонидъ Андреевъ—„Дни нашей жизни“ шли. Мѣста дешевы довольно. Молодежи много, молодежи простецкой, той, которая на міръ смотритъ весенними глазами, честности хорошей преисполнена, въ элементарномъ гражданскомъ мужествѣ стойкая. Что же преподнесъ ей театръ?

Всѣ недостатки школы сентиментальнаго натурализма были представлены живописно ярко. Вотъ провинція то, провинція захолустная! Игра—шаржъ, гримъ и костюмы утрированы. Комики стараются, чтобъ отъ смѣха въ потъ бросило, любовникъ и инженю проливаютъ крокодиловы слезы. Декораціи—неподвижная Москва, безъ вздоха, съ Воробьевыхъ горъ, Тверской бульваръ, изумительно съуженный, нумеръ „меблирашекъ“ только подтверждали, какъ трудно театру, да еще захолустному, изображать подобныя вещи, когда живая, подлинная Москва бьется, шумитъ вотъ здѣсь за стѣнами, несравненная, пестрая, полуазіатская Москва. Условный сценическій реализмъ съ трескомъ проваливался въ преисподнюю, куда впрочемъ ему самая прямая дорога. Но всего безобразнѣе реализмъ ѣды и питья на сценѣ, „реализмъ“ кипящаго на спиртовкѣ чайника. Все можетъ изобразить театръ и даже горящую спиртовку, дѣло въ одномъ словѣ, въ словѣ *какъ*. Мы охотно повѣримъ, условясь заранѣе, что вотъ этотъ стулъ—гигантская липа, но увы! никогда ужъ не ощутимъ, будто деревянная бугоркомъ настилка зеленаго цвѣта — мягкая, невспаханная дѣвственная земля, особенно когда по ней, какъ по раскату какому, грохочутъ сапожищи студентовъ во время пикника.

Пьеса содержаніемъ груба или актеры виноваты? вотъ каковъ возникалъ вопросъ, когда улеглись впечатлѣнія отъ внѣшности. Неужели всегда,—о, святые угодники!—наши студенты, даже во времена героическія, были такими отъ Максима Горькаго босяками? Вся наруж-

---

*) Такъ по понедѣльникамъ, неизвѣстно къ чему и подчасъ о чемъ, строчитъ г. Сергѣй Городецкій. Недавно Городецкій грохнулъ: доктора Дапертутто журналъ некультурный де. Если мои враги некультурны, значитъ я то самъ культура первостепенная, безъ сучка и задоринки. Но того сказать о Городецкомъ не можно, ибо чѣмъ „Лукоморье“ или издательство „Новаго Времени“, торгующее главнѣйше „легкимъ чтеніемъ“ въ станціонныхъ кіоскахъ, лучше, съ точки зрѣнія Городецкаго, журнала Дапертутто или „Очарованнаго странника“? Къ нововременской провинціи Городецкій же весьма причастенъ. Съ высоты „акмеистической“ не обмозговать этого дѣла. А вотъ „Рѣчь“—газетѣ не худо бы за молодцовской своей получше приглядывать, чтобъ врали съ пониманіемъ, а то хозяйскому дѣлу убытокъ можетъ выйти.

ность и вся идеологія, все отъ босяка? Особенно на Тверскомъ бульварѣ. Такъ могъ, пожалуй, еще подвизаться въ жизни Аркашка Счастливцевъ, но студенты? Трудно представить. Не осталось ни обаянія молодости, ни чистоты, ни даже того—пускай грошеваго, съ куриный носокъ!—но все же очищающаго катарзиса, простѣйшая моральная сентенція котораго; иди и больше не грѣши! Были непріятно кривлявшіеся люди, дѣйствовавшіе какъ въ жизни: т. е. грубо, истерично, недостойно истинныхъ артистовъ. Если виноватъ авторъ—умѣлая игра могла бы смягчить босячную грубость, выдаваемую за искусство. Если виноваты артисты (а они несомнѣнно виноваты: такъ легко назваться артистомъ, но какъ немного людей понимающихъ, что такое искусство слова, искусство игры!)—дѣло непоправимое.

И вотъ—передъ нами демократическій театръ, театръ, основная задача котораго—популяризація, въ силу широты воздѣйстія чрезвычайно отвѣтственная. Но развѣ Корши думаютъ объ этомъ?... И простоватая публика пріучается видѣть и восхищаться тупою пошлостью. И артистамъ выходитъ куда легче „съиграть" превосходительнаго чиновника, который, попавъ, по любовному дѣлу, въ неловкое положеніе, опускается вмѣсто стула на кипящій самоваръ и обжигаетъ себѣ задъ, чѣмъ играть, ну хоть, интермедію Сервантеса.

Во второй театръ, тоже средней руки, безъ хвоста очередного на двои сутки, безъ объявленья „билеты всѣ проданы", безъ барышниковъ, попалъ я къ г. Ѳ. Коммиссаржевскому. Морозное стояло время, передъ самымъ Рождествомъ. Спросилъ вечеромъ, когда извозчики и глазастые автомобили, удивительно напоминающіе внезапно вылетѣвшаго съ лаемъ изъ подворотни бульдога, несутся въ облакахъ пара внизъ по Тверской, у газетчика: какъ пройти къ такому-то переулку (ужъ забылъ теперь его названіе), гдѣ театръ? Парнишка съ подвязанными платкомъ ушами не зналъ. Тогда пошелъ я наугадъ, и дѣйствительно, за Страстнымъ монстыремъ, на другой Тверской, нужный переулокъ сыскался.

Меня соблазнилъ „Гимнъ Рождеству", по Диккенсу, въ 11-ти картинахъ. Извѣстное имя романиста и какое-то смутно-знакомое названіе пьесы привлекали очарованіемъ неразгаданной еще таинственности.

Театральнаго въ этомъ театрѣ было немного. Низенькая продолговатая комната, восемь рядовъ стульевъ и креселъ (около 150). Темный матерчатый занавѣсъ. Публика по интеллигентности и буржуазной сытости отборная. Двѣ или три комнаты отведены подъ буфетъ. Отъ нечего дѣлать—спектакль долго не начинался—я заглянулъ сюда. Отъ нечего же дѣлать, прочелъ на стѣнкѣ „роспись": икра—2 руб.... чаю стаканъ—15 коп., бутербродъ—20 коп., пирожное—10 коп.... „Гимнъ Рождеству"!...

Да, „Гимнъ Рождеству". И - подите вотъ!—какъ только это дѣло открылось, какъ потушили огни и вышла лохматая дѣвица въ публику

съ ночникомъ и зачитала про ...Скруджа, очарованіе исчезло, и не смогъ я увлечься пьесой. Такъ это „Рождественская пѣснь въ прозѣ“ или „Скряга Скруджъ“, столь знакомый, столь напомнившій первыя тетради „Самоучителя англійскаго языка по системѣ Туссена и Лангеншейда“?! И это блюдо подносилось намъ, искусителямъ и столь искушеннымъ? Неужели для того, чтобы мы пролили, мы скептики и безбожники, слезу умиленья или отказались отъ икры и пирожныхъ въ буфетѣ? Наивное занятіе!

Содержаніе знакомо. Играли чисто, въ мѣру. Ни костюмы, ни обстановка не оскорбляли глаза. И, право, не безъ пріятности проводили мы время, вмѣстѣ со Скруджемъ, у его племянника: цвѣта хорошо подобранные старинныхъ костюмовъ, красивыя лица молодыхъ женщинъ, пѣніе и музыка, и даже танцы на миніатюрной сценѣ, и такая деталь напр., когда голоса присутствующихъ внезапно замираютъ на полусловѣ, гаснетъ свѣтъ, сцена улетаетъ въ пространство и начинается новая картина—во всемъ этомъ и иномъ прочемъ много заботливаго режиссерскаго труда. Общая схема этого интимнаго театра и этой интимной игры: впечатлѣніе застекленной пастели, гдѣ голосовъ какъ будто не слышишь, гдѣ краски то ярки, то смутно-дымчаты. Центръ тяжести въ краскахъ, въ костюмахъ, въ звукахъ, помощью которыхъ внушается зрителю должный трепетъ, въ освѣщеніи, въ бутафоріи. А игры нѣтъ... Сцена не освобождена, сцена загромождена бутафоріей, и негдѣ проявиться ни жесту, ни позѣ, ни голосу. Конечно племянникъ въ патетическихъ мѣстахъ думалъ о позѣ и жестѣ, но позади него плясали черныя тѣни отъ рампы... Конечно духи и Скруджъ спускались въ публику, но гдѣ теперь этого не дѣлаютъ? Важно то, имѣетъ ли спускъ значеніе, такъ сказать, конструктивное (безъ чего не обойдешься) или же только декоративное? Въ данномъ случаѣ было, несомнѣнно, второе.

О вкусахъ трудно спорить. Быть можетъ, ставя „Гимнъ Рождеству“ г. Ѳ. Коммиссаржевскій вовсе не хотѣлъ сдѣлать насъ добрыми, особенно при буфетѣ, въ которомъ по причинѣ чисто-шаляпинскихъ цѣнъ нельзя даже чаю напиться, быть можетъ, его привлекала къ этой пьесѣ возможность представить красиво мирную картину англійскаго быта. Сознаемся, однако, что мы хотѣли бы скорѣе видѣть „Гимнъ Рождеству“ по Диккенсу предъ болѣе подходящею аудиторіей, ибо всякая мораль, даже заглушенная способомъ постановки, все-таки мораль, и въ другомъ какомъ театрѣ эта пьеса была бы умѣстнѣе. Хотя всякому произведенію, въ которомъ наполовину чистое искусство, въ половину—мораль, ему, съ кошкою, пѣтухомъ и собакой, мѣсто въ мѣшкѣ, и въ морѣ-окіанѣ...

Еще объ одномъ московскомъ театрѣ желательно было бы потолковать—о Камерномъ. Но о немъ написалъ одинъ изъ нашихъ московскихъ друзей и сотрудниковъ; уступаю ему мѣсто.

ЗЕРЕФЕРЪ.

II.

КАМЕРНЫЙ ТЕАТРЪ.

„Сакунтала". „Жизнь есть сонъ".

Москва ждала Камернаго театра долго, ждала нетерпѣливо, надѣясь увидѣть въ немъ что-то новое, свѣжую, сильную театральную жизнь.

Оправдалъ-ли театръ эти ожиданія?—И да, и нѣтъ.

Открылся театръ „Сакунталой", *) пережившей долгіе вѣка.

Молитва передъ началомъ представленія переноситъ въ другой міръ, гдѣ театръ—священнодѣйствіе. Храмъ, скульптурныя изображенія, фигуры индусовъ—все это красочно, театрально. Не ясно только, почему театръ оставилъ изъ всего пролога только одну молитву, опустивъ разговоръ актрисы и театральнаго директора.

И въ дальнѣйщемъ были пропуски, отчасти лишавшіе „Сакунталу" чертъ, очень характерныхъ для индусской драмы. Таково, напримѣръ, отсутствіе конца—разговора Душіанты съ отцомъ и матерью боговъ, въ которомъ много существеннаго для пониманія религіозной идеи драмы.

Постановка г. Таирова въ декараціяхъ Павла Кузнецова была очень цѣльной. Было видно стремленіе все свести къ одному общему плану, именно къ старой индусской рукописной миніатюрѣ. Примитивность декоративныхъ средствъ, граничащая съ современной условностью, была проведена съ начала спектакля до конца. Маленькія деревья, неизмѣнно плоскія, такіе же плоскіе кони, еле сдерживаемые возницей Душіанты, бесѣдка, состоящая всего изъ двухъ низкихъ скамеекъ—все это незбѣжно вызывало на память композицію и планировку миніатюръ, что усиливалось еще характерными для тѣхъ же миніатюръ позами и жестами дѣйствующихъ лицъ.

Можно упрекнуть театръ за музыку В. И. Поля. Характеръ музыки былъ выдержанъ лишь въ прологѣ, въ дальнейшемъ же получилось нѣчпо очень похожее на quasi-восточныя французскія оперы, и это сильно диссонировало съ общимъ тономъ постановки.

Исполненіе было очень дружно, но выдѣлить по этому спектаклю кого-нибудь, какъ выдающагося актера—трудно.

Кромѣ музыки, повторяю, эта постановка производила очень гармоничное впѣчатлѣніе. Было красивое зрѣлище, красивыя фигуры, особенно г. Фрелихъ (Душіанта).

---

*) Переводъ К. Д. Бальмонта.

Нѣчто иное въ пьесѣ Кальдерона. Онъ остался не яснымъ для режиссера. Какъ нельзя ставить fiab'у Гоцци, не зная принциповъ commedia dell'arte, такъ и здѣсь—надо было прежде всего постичь характеръ испанскаго театра, недопускающаго замедленнаго темпа и стилизованныхъ паузъ, медлительныхъ движеній и застыванія у колоннъ. Въ результатѣ—спектакль оставляетъ расплывчатое впечатлѣніе. Здѣсь и элементы испанскаго театра и стремленіе къ стилизованному реализму современности. Эта нестройность проходитъ и въ постановкѣ, и въ декораціяхъ, и въ исполненіи.

Декораціи Н. К. Калмакова не выдержаны—въ первой сцѣнѣ башня довольно странной формы, расширяющаяся къ низу, говоритъ объ условности, о стремленіи заполнить сцену лишь существенно-важнымъ. На ряду съ этимъ—вполнѣ реальная внутренность тюрьмы Сехисмундо, съ тяжелыми каменными сводами. А послѣдняя сцена—не вяжется ни съ тѣмъ, ни съ другимъ. На первомъ планѣ—пушка со сломаннымъ колесомъ, своей величиной напоминающая московскую Царь-Пушку, за ней—три или четыре огромныхъ знамени, составляющихъ весь задній планъ сцены. Какое-то нарочитое стремленіе заставить зрителя все вниманіе обратить на ненужную декорацію и мѣшать—чему способствуетъ еще ужасный красный свѣтъ—впечатлѣнію отъ лицъ и ихъ словъ. Можетъ быть это сдѣлано подъ вліяніемъ переживаемаго момента? „Жизнь есть сонъ" относится къ циклу философскихъ драмъ Кольдерона, а глубина мысли, паѳосъ драматурга—совершенно пропадали за ненужной напыщенностью стилизованныхъ декорацій.

Не было гармоніи и между декораціями и актерами. Краски, слова, жесты—все существовало отдѣльно, безъ необходимой слитности. Исполненіе было неровное. Цѣльный образъ далъ г. Сухаревъ (Клотальдо), да г. Аркадинъ (Кларинъ). У г. Шахалова очень удачно проведенъ 2-й актъ, когда онъ очутился во дворцѣ, но въ первой картинѣ—довольно монотонная декламація, совсѣмъ безъ игры. Женскія роли нашли неудачныхъ исполнительницъ въ лицѣ г-жи Фердинандовой и Степной, которыхъ, вмѣстѣ съ г. Кречетовымъ (Астольфо) надо упрекнуть въ невыработанности жестовъ и позъ. Впрочемъ, здѣсь большая часть вины падаетъ на г. Зонова, который своей постановкой показалъ, какъ не надо ставить испанскую драму. Даже такой пустякъ, какъ традиціонный испанскій поклонъ, и тотъ былъ скорѣе въ стилѣ Островскаго, чѣмъ Кальдерона.

Надо думать, что при слѣдующихъ постановкахъ все это наладится, и театръ дастъ такіе же гармоничные спектакли, какъ „Сакунтала".

СЕРГѢЙ ИГНАТОВЪ.

Москва. Январь 1915 г.

СТУДІЯ.

Въ четвергъ, 12-го февраля, состоялся I-й вечеръ Студіи, въ программу котораго включены были: одна интермедія, этюды и пантомимы. Исполнителями программы были слѣдующіе комедіанты Студіи: Алексѣева (Корвинъ) *), Бочарникова *), Веригина, Вишневская, Вогакъ *), Геннингъ, Грэй *), Громанъ *), Дзюбинская, Елагинъ, Ильяшенко *), Калинина, Кулябко-Корецкая *), Листова, Макарова, Нечаевъ, Нотманъ *), Петрова *), Смирнова, Смирновъ, Федоровичъ *), Фейгинъ, Филаретова *), Фугенфирова, Цвѣтаева, Шарабова *), Щербаковъ, Шульпинъ.—Метрами сцены I-го вечера были: Вс. Э. Мейерхольдъ и Вл. Н. Соловьевъ. Парадные наряды комедіантовъ по рисунку А. В. Рыкова. У рояля А. М. Малевинскій. Парадъ начался въ 8 часовъ вечера. Представленіе окончилось въ 11 ч. сь минутами.

---

*) Въ составѣ комедіантовъ Студіи находится съ 1913 г.

Программа:

Отдѣленіе I.

САЛАМАНСКАЯ ПЕЩЕРА.

Интермедія Мигуэля Сервантеса Сааведры (переводъ А. Н. Островскаго). Метръ сцены В. Н. Соловьевъ. Убранство сценической площадки и костюмы: по рисункамъ А. В. Рыкова.

Комедіанты:

Вогакъ. . . . . Панкрасіо.
Веригина. . . . . Кристина.
Ильяшенко . . . . . Леонарда.
Нотманъ . . . . . Студентъ.
Смирновъ. . . . . Сакристанъ Репонсе.
Шульпинъ . . . . . Леонисо, кумъ.
Щербаковъ. . . . . Николасъ Роке, цырульникъ.

---

*) Въ постановкѣ интермедіи метръ сцены стремится провести принципы литературнаго балагана. Единственно вѣрными средствами къ тому онъ считаетъ: въ области mise en scène—размѣщеніе персонажей на сценической площадкѣ въ опредѣленномъ геометрическомъ рисункѣ въ комбинаціяхъ чета и нечета имѣющихся налицо персонажей; въ области рѣчи—неизбѣжная акцентировка въ текстѣ съ помощью своеобразныхъ выкриковъ, отсутствіе „полутоновъ", словесная импровизація въ предѣлахъ темъ сервантесовскаго текста; въ области движеній актеровъ—постоянное приплясываніе, дающее возможность комедіанту шиковать передъ зрителемъ своеобразными изломами тѣла и четкой чеканкой жеста въ строгомъ соотвѣтствіи съ костюмами и декоративнымъ убранствомъ, разработанными въ обязывающей манерѣ Жака Калло.

Убранство сценической площадки представляетъ собою: систему ширмъ съ четнымъ числомъ створокъ (боковыя—3 и 3; середина—4); три паруса, подвѣшенные на бамбуковыхъ палкахъ; двѣ бочки, въ первой сценѣ замѣняющія два табурета, во второй—служащія подставками для большого стола, покрытаго скатертью

Въ цвѣтахъ—чередованія зеленаго, синяго, краснаго и желтаго.

Приборы: плащъ, которымъ Леонарда и Кристина закручиваютъ отъѣзжающаго въ ночь Панкрасіо; гитара сакристана; корзинка и въ ней: бурдюкъ съ эсквивійскимъ виномъ, сыръ, хлѣбъ, спѣлые гранаты, бананы, виноградъ, апельсины, грудинка съ рисомъ, два каплуна; палка, съ помощью которой Панкрасіо производитъ стукъ за ширмами; два фонаря у Панкрасіо и Кума; дипломъ на степень бакалавра Саламанки у студента.

Перечень трюковъ, возникшихъ изъ традиціонныхъ сценическихъ правилъ:

1) При открытіи занавѣса (прикрѣпленъ съ помощью двухъ колецъ къ двумъ боковымъ ширмамъ; спадающая середина занавѣса поддерживается слугою просценіума) стоящія на сценической площадкѣ фигуры еще не начинаютъ дѣйствія. Внезапно возникающій ревъ плачущихъ женщинъ ведется въ манерѣ преувеличенной пародіи, съ чередованіемъ двойной игры: то плачъ, то подмигиваніе зрительному залу. („не угодно-ли полюбоваться, какъ мы его околпачиваемъ"). Текстъ первой сцены выпроваживанія разукрашенъ шлепками и потасовками двухъ женщинъ по адресу Панкрасіо. Удары разыгравшихся комедіантокъ переносятся со спины Панкрасіо на спину студента въ явленіи второмъ (сц. со студентомъ).

2) Въ сценѣ со студентомъ этотъ послѣдній убѣждаетъ зрителя въ своей принципіальной плутоватости съ помощью особой игры—засматриванія по-очередно за каждую изъ находящихся на сценѣ ширмъ. Игра студента напоминаетъ зрителю о родствѣ студента съ динамической маской Zanni итальянской импровизованной комедіи.

3) Кумъ, появляющійся впервые на сценической площадкѣ, прерываетъ текстъ своей роли обращеніемъ къ публикѣ: „А, здравствуйте господа!".

Кумъ и Панкрасіо, покидая сцену и расходясь въ разныя стороны, повторяютъ свои послѣднія слова „и прощайте!" четыре раза въ постепенномъ повышеніи тона. Послѣднее „и прощайте" они говорятъ послѣ того, какъ скрылись за ширмы, послѣ того, какъ публика ихъ уже не ждетъ, и произносятъ эти слова въ интонаціи, ставящей точку, высунувъ головы изъ-за ширмъ и дѣлая привѣтствіе головными уборами.

4) Пирушка (сцена третья) прерывается стукомъ Панкрасіо. Фигуры находящихся на сценической площадкѣ комедіантовъ остаются на мгновеніе неподвижными, а затѣмъ при каждомъ новомъ стукѣ (а ихъ Панкрасіо производитъ 7), онѣ перемѣщаются рѣзкими прыжками въ манерѣ клоунады.

5) Панкрасіо, появляющійся (послѣ сцены стуковъ и прыжковъ) за ширмой, ведетъ сцену съ жестикуляціей, пародирующей фигуры театра маріонетокъ.

6) Сцена вызова студентомъ „діаволовъ" трактуется мимически: сцена эта становится какъ бы междудѣйствіемъ; въ этой сценѣ вызваны къ жизни атрибуты традиціонныхъ инфернальныхъ сценъ.

Отдѣленіе II.

Этюды и пантомимы:

1) УЛИЧНЫЕ ФОКУСНИКИ *).

Комедіанты:

Фугенфирова . . . . . Негритенокъ.
Дзюбинская. . . . . Кавалеръ.
Бочарникова . . . . . Дама въ маскѣ.
Грэй. . . . . Главный фокусникъ.
Кулябко-Корецкая. . . Слуга фокусника.
Щербаковъ. . . . . Акробатъ.
Алексѣева . . . . Фигура со змѣей.
Нотманъ . . . . . } Музыканты.
Шарабова . . . . . }

Народъ: Геннингъ, Калинина, Кулябко-Корецкая, Петрова, Фейгинъ.
Слуги просценіума—комедіанты: Елагинъ, Нечаевъ, Шульпинъ.

---

7) Появленіе „діаволовъ" встрѣчается троекратными выкриками Панкрасіо изъ-подъ стола.

8) Появленіе на сцену корзины съ „холодными кушаніями" обязываетъ къ созданію большой сцены обжорства, столь излюбленной актерами стараго театра.

9) Заключительная coda образуетъ собой шеренгу, завершающуюся кругомъ и уходомъ каждой фигуры за свою ширму.

10) При заключительномъ аккордѣ музыки каждая фигура выбрасывается (какъ бы deus ex machina) изъ-за ширмы исключительно лишь для того, чтобы заставить зрителя рукоплескать.

*) Пантомима сложилась въ манерѣ венеціанскихъ народныхъ представленій конца XVIII вѣка, хотя въ первоначальномъ своемъ эскизѣ, задуманномъ комедіанткой Студіи—Дзюбинской, приближалась къ композиціямъ кватроченто.

Пантомима разыгривается на двухъ планахъ: на просценіумѣ и на сценической площадкѣ, находящейся на возвышеніи. На послѣдней работаетъ главный фокусникъ со своимъ слугой и акробатомъ. На просценіумѣ размѣщенъ народъ, пришедшій (по долгу службы сюжету) смотрѣть на фокусы, и (для надобностей комедіантовъ Студіи, призванныхъ быть премьерами данной пантомимы) въ качествѣ клаке-

2) ИСТОРІЯ О ПАЖѢ, ВѢРНОМЪ СВОЕМУ ГОСПОДИНУ, И О ДРУГИХЪ СОБЫТІЯХЪ, ДОСТОЙНЫХЪ БЫТЬ ПРЕДСТАВЛЕННЫМИ *).

Комедіанты:

Нотманъ . . . . . Вельможа.
Калинина. . . . . Пажъ.
Дзюбинская. . . . . Волшебница.
Фугенфирова . . . . . Слуга волшебницы.
Шульпинъ . . . . . Скороходъ.
Геннингъ. . . . . Тѣлохранитель.

Слуги просценіума—комедіанты: Елагинъ, Листова, Нечаевъ, Смирнова, Смирновъ, Щербаковъ.

ровъ, поставившихъ себѣ задачей расшевелить современный зрительный залъ. Здѣсь же на просценіумѣ, ведутся сцены: свиданіе Кавалера съ Дамой въ маскѣ, дуэль Кавалера съ Акробатомъ и заключительный уходъ, заканчивающійся на верху, на сценической площадкѣ.

Приборы: занавѣсъ, который держатъ слуги и который является фономъ для сцены фокусовъ; коврикъ акробата; корзиночка съ бутафоріей фокусника: волшебная палочка, летающая бабочка, золотой апельсинъ, чудесная вуаль, самоломающаяся палочка; бубенъ; одна пара тарелочекъ; маленькая скрипка съ длиннымъ смычкомъ; другая пара тарелочекъ; двѣ шпаги; вѣеръ; роза; плащи; змѣя; букетъ цвѣтовъ; труба фарсера; колпачекъ для сбора денегъ.

Шутки, свойственныя театру:

1) Послѣ дуэта музыкантъ преслѣдуетъ акробата, убившаго своего соперника, такъ: обѣ фигуры все время держатся въ бѣгѣ другъ отъ друга на разстояніи полуаршина и, топчась какъ бы на одномъ мѣстѣ, даютъ зрителю больше любоваться позвякиваніемъ своихъ бубенцовъ и красотою своихъ улыбокъ, чѣмъ слѣдить за психологіей даннаго момента пьесы;

2) Убитый соперникъ не только оживаетъ, но еще и находитъ въ себѣ достаточно силы, чтобы сразить четверыхъ, осмѣлившихся обокрасть его, когда онъ лежалъ недвижимымъ.

*) Этюдъ трактуется въ стилѣ сентиментальныхъ исторій конца XVII вѣка. Комедіанты работаютъ только на сценической площадкѣ, не пользуясь совсѣмъ просценіумомъ.

3) ДВѢ СМЕРАЛЬДИНЫ *).

Комедіанты:

Веригина . . . . . Смеральдина 1.
Алексѣева . . . . . Смеральдина 2.
Нотманъ . . . . . Панталонъ.

Слуги просценіума—комедіанты: Листова, Петрова, Фугенфирова.

4) ТРАГЕДІЯ О ГАМЛЕТѢ ПРИНЦѢ ДАТСКОМЪ **).

а) Мышеловка.

Комедіанты:

Смирновъ. . . . . Клавдій.
Вишневская. . . . . Гертруда.
Нотманъ . . . . . Гамлетъ.
Бочарникова . . . . . Офелія.
Шульпинъ . . . . . Полоній.

Театральными приборами являются: 4 бамбуковыхъ палки и вуаль, образующая подвижной балдахинъ. Тюль, пользуясь которымъ, слуги просценіума акцентируютъ моменты напряженнаго дѣйствія. Маленькая палочка, замѣняющая кинжалъ.

Цѣль этюда: тренировка въ медлительныхъ движеніяхъ.

*) Опытъ сценической разверстки сценарія итальянской комедіи упадка на тему о томъ, какъ двѣ Смеральдины провели Панталона. Приборы: три табурета, коверъ, два плаща и двѣ шляпы докторовъ. Этюду предшествуетъ традиціонный парадъ.

**) Всякое драматическое произведеніе, если въ него дѣйствительно вложены самыя необходимыя чары театральности, можетъ быть показано въ полной схематизаціи, даже такъ, что слова, которыми разукрашенъ остовъ сценарія, могутъ быть временно совершенно отняты; и, несмотря на это, такъ схематично и мимически разыгранное подлинно-театральное дѣйство можетъ заволновать зрителя единственно потому, что сценарій такого драматическаго произведенія созданъ изъ традиціонныхъ основъ театра, какъ таковаго.

Придворныя дамы:

Листова . . . . . 1.
Цвѣтаева . . . . . 2.

Придворные:

Нечаевъ . . . . . 1.
Фейгинъ . . . . . 2.

Пажи:

Калинина. . . . . 1.
Макарова. . . . . 2.

Солдаты:

Шарабова. . . . . 1.
Фугенфирова . . . . . 2.

Грей . . . . . .
Елагинъ . . . . . .
Кулябко-Корецкая . .
Петрова . . . . . .
Филаретова. . . . . .
Щербаковъ. . . . . .
} Комедіанты интермедіи.

б) Офелія.

Комедіанты:

Бочарникова . . . . . Офелія.
Геннингъ . . . . . Слуга просценіума.

5) АРЛЕКИНЪ—ПРОДАВЕЦЪ ПАЛОЧНЫХЪ УДАРОВЪ *).

Комедіанты:

Нотманъ	Арлекинъ.
Федоровичъ.	Старуха съ мѣшкомъ.
Дзюбинская.	Герольдъ.
Кулябко-Корецкая .	Спутники герольда.
Фугенфирова	
Бочарникова	Кумушки.
Ильяшенко	
Цвѣтаева	
Грэй.	Судья.
Петрова	Жена судьи.
Елагинъ	Привратники.
Фейгинъ	
Смирновъ	Силачи.
Щербаковъ	

Народъ—комедіанты: Геннингъ, Калинина, Макарова.

---

*) Пантомима въ стилѣ французской арлекинады половины XIX вѣка. Приборы: занавѣсъ, изображающій королевскій дворецъ; палочка Арлекина; мѣшокъ съ палками; клюка Старухи; бубенцы; шапочка съ кисточками и бубенцомъ (для Арлекина); копья; плакатъ герольда.

Шутки, свойственныя театру:

1) Комедіантъ, играющій Арлекина, бросаетъ мѣшокъ Старухи въ дверь королевскаго дворца съ выкрикомъ; мѣшокъ летитъ черезъ весь просценіумъ, черезъ всю сценическую площадку и влетаетъ въ дверь, подхватываемый слугами просценіума.

2) Особый видъ заключительнаго „ухода", когда комедіанты, работающіе на просценіумѣ, соединяются съ комедіантами сценической площадки въ одну шеренгу, которую Арлекинъ прогоняетъ въ дверь, сопровождая гротесковые убѣги комедіантовъ выкрикомъ: „holla!"

Отдѣленіе III.

Этюды и пантомимы:

1) ТРИ АПЕЛЬСИНА, АСТРОЛОГИЧЕСКАЯ ТРУБА, ИЛИ ДО ЧЕГО МОЖЕТЪ ДОВЕСТИ ЛЮБОВЬ КЪ МЕТРАМЪ СЦЕНЫ *).

Комедіанты:

Ильяшенко . . . . . Смеральдина.
Нотманъ . . . . . Арлекинъ.

2) COLIN-MAILLARD **).

Комедіанты:

Смирнова. . . . . Дама.
Смирновъ . . . . . 1-й кавалеръ.
Щербаковъ . . . . . 2-й кавалеръ.

---

*) Цирковая клоунада.

Приборы: астрологическая труба; три апельсина; корзинка; связка бубенцовъ; три стула; копье.

Шутки, свойственныя театру:

1) незамѣтное для зрительнаго зала появленіе трехъ метровъ сцены на просценіумѣ. Смеральдина, незамѣтно для Арлекина, передаетъ имъ три апельсина и говоритъ Арлекину, что апельсины улетѣли въ небо; въ финалѣ этюда апельсины передаются каждымъ изъ метровъ сцены своей прекрасной дамѣ.

2) Астрологическая труба, съ помощью которой можно видѣть все, что творится на небѣ, и нельзя видѣть, что дѣлается на землѣ.

**) Этюдъ, разработанный его участниками самостоятельно, въ живописной манерѣ Ланкрэ.

Театральный приборъ: шапочка, отмѣчающая моментъ торжества одного изъ соперниковъ въ любовной дуэли.

3) ДВѢ КОРЗИНЫ И НЕИЗВѢСТНО, КТО КОГО ПРОВЕЛЪ *).

Комедіанты:

Кулябко-Корецкая . . . 1-я торговка яблоками.
Петрова . . . . . 2-я торговка яблоками
Нотманъ . . . . . Воръ.

4) ФРАГМЕНТЪ КЪ КИТАЙСКОЙ ПЬЕСѢ:

„ЖЕНЩИНА, КОШКА, ПТИЦА и ЗМѢЯ" **).

Комедіанты:

Щербаковъ . . . . . Молодой китайскій принцъ.
Нотманъ . . . . . Секретарь его.
Елагинъ. . . . . } Воины.
Шульпинъ . . . . . }
Веригина . . . . . Женщина, кошка, птица и змѣя.

---

*) Одинъ изъ самыхъ раннихъ этюдовъ, самый краткій во времени, самый четкій по исполненію. Приборы: двѣ корзины, двѣ трости. Вся вещь соткана изъ однѣхъ шутокъ, свойственныхъ театру.

**) Фрагментъ не претендуетъ ни на стилизацію, ни на этнографію. Пантомима приближается къ тому роду сценическихъ представленій, какимъ мы знаемъ у графа Карло Гоцци „Турандотъ". Китай, какимъ его видѣли венеціанцы конца XVIII вѣка. Вся пьеса разыгривается комедіантами на просценіумѣ, за исключеніемъ послѣдней сцены, 1) когда молодой китайскій принцъ, сидя на плечахъ комедіантовъ, исполняющихъ роли воиновъ, но временно изображающихъ коня, совершаетъ длинное и долгое путешествіе по пустынѣ; 2) когда всѣ комедіанты спектакля съ длинными пиками въ рукахъ отправляются въ бой на невидимаго непріятеля (эффектъ множества вертикальныхъ линій, создающихъ зрительный обманъ въ отношеніи находящагося на оценической площадкѣ количества персонажей; см. Ж. Калло и Веласкезъ).

Бочарникова	Ея прислужницы.
Грэй	
Геннингъ	Танцовщицы.
Калинина	
Цвѣтаева	
Бочарникова	Принцесса.
Смирновъ	Волшебникъ.
Федоровичъ	Идолъ.
Кулябко-Корецкая . .	Актеры интермедій.
Петрова	
Фугенфирова	
Шарабова	
Смирнова	Слуги просценіума.
Смирновъ	

Войско принца: всѣ комедіанты.

ХРОНИКА.

— 11 февраля скончалась выдающаяся артистка В. В. Стрѣльская, имя которой тѣсно связано съ расцвѣтомъ Театра А. Н. Островскаго.

— Скончался актеръ Н. И. Кіенскій, ученикъ А. П. Ленскаго.

— Убитъ на войнѣ актеръ Альбовъ, имѣвшій большой успѣхъ въ роли Пьеро, въ пантомимѣ „Шарфъ Коломбины", исполнявшейся въ „Домѣ интермедій".

— 14 февраля исполнилось три года со дня смерти В. П. Далматова. Прошли только три года и почти всѣ забыли объ этомъ удивительномъ актерѣ, который до самыхъ послѣднихъ часовъ своей жизни не уставалъ воплощать чудесные образы. Послѣдней ролью, надъ которой онъ работалъ, была роль Неизвѣстнаго въ „Маскарадѣ"—Лермонтова. Смерть безжалостно прекратила работу, обѣщавшую стать артистическимъ откровеніемъ. Жестъ, съ какимъ Далматовъ-Неизвѣстный выходилъ въ „Маскарадѣ" (въ явленіи третьемъ 2-го акта), становится отнынѣ обязательнымъ для того, кто призванъ замѣнить въ Неизвѣстномъ покойнаго Василія Пантелеймоновича.

— На первой недѣли Великаго поста въ Александринскомъ театрѣ состоялись экзаменаціонные спектакли по классу Ю. М. Юрьева. Были поставлены: „Ипполитъ" Еврипида и пьеса Чайковскаго „Борцы". Изъ выступавшихъ ученицъ особеннаго вниманія заслуживаетъ г-жа Данилова. Исполняя роль Федры, она съумѣла на общихъ эстетически-театральныхъ принципахъ, усвоенныхъ ею въ школѣ, построить вполнѣ самостоятельно трогательный образъ прекрасной Царицы, жены прославленнаго подвигами Тезея. Правда, въ ея исполненіи болѣе чувствовалось приближеніе къ героинѣ Расина, чѣмъ постиженіе отвлеченной идеи еврипидовскаго образа. Это нисколько не умаляетъ большого дарованія г-жи Даниловой. Г-жи: Мажарова (Кормилица) и Липченко (Афродита) представляютъ собою любопытный сценическій матеріалъ въ возстановляемомъ трагическомъ театрѣ.

— Въ бенефисъ г. Чубинскаго Театръ А. С. Суворина поставилъ пьесу Б. Шоу „Андроклъ и левъ" и комедію Плавта „Котелъ". Чѣмъ

объяснить постановку въ одинъ вечеръ двухъ пьесъ, столь различныхъ по своему характеру и по своей литературно-сценической цѣнности? Вѣроятно, намѣреніемъ Театра, пожелавшаго плѣнить свою невзыскательную публику „греко-римскими", „роскошными декораціями и костюмами", внѣ всякой эпохи и внѣ всякаго стиля. Подобнымъ декораціямъ и костюмамъ вполнѣ соотвѣтствовала подобная же игра актеровъ. За исключеніемъ бенефиціанта г. Чубинскаго и г. Бороздина, участвовавшіе въ спектаклѣ актеры, не различая ни своеобразнаго юмора Шоу, ни скрытой прелести комедіи Плавта, играли обѣ пьесы, какъ всегда играютъ въ этомъ театрѣ, „попросту", „безъ затѣй". Шоу, всегда склонный къ парадоксу, можетъ быть, и остался бы доволенъ такой „роскошной" постановкой, но зачѣмъ же было тревожить память поэта, котораго при жизни такъ преслѣдовала судьба.

— Въ понедѣльникъ, 9 февраля, въ Михайловскомъ театрѣ состоялся спектакль съ участіемъ Антуана, создателя „Свободнаго театра" въ Парижѣ и впослѣдствіи директора театра „Odeon". Появленію его въ скучной психологической пьесѣ „La nouvelle idole" предшествовалъ его conférance. Въ блестящемъ по формѣ обращеніи къ зрителямъ, столь свойственномъ представителямъ романской крови, Антуанъ остановился на артистическихъ взаимоотношеніяхъ, существующихъ между французами и русскими, и разсказалъ, съ присущимъ ему гальскимъ остроуміемъ, исторію возникновенія французскихъ спектаклей въ Петроградѣ. Блестящій „conférance" представителя натуралистической школы во французскомъ театрѣ, мало удовлетворилъ его петроградскихъ почитателей, повидимому, желавшихъ въ рѣчи Антуана найти разрѣшеніе всѣхъ „проклятыхъ" вопросовъ, связанныхъ съ торжествомъ „психологической мотиваціи" на сценѣ.

— Въ Петроградѣ образуется общество, цѣлью котораго является ознакомленіе русской публики съ выдающимися произведеніями староитальянскаго театра. Новое общество въ ближайшее время намѣрено приступить къ изданію полнаго собранія драматическихъ сказокъ графа Карло Гоцци. Къ этому изданію будутъ приложены: рядъ статей по исторіи венеціанскаго театра XVIII в., а также большой иконографическій матеріалъ.

— Московскій Камерный театръ поставилъ комедію Карло Гольдони „Вѣеръ". Событіе очень странное и логически такъ не послѣдовательное. Театръ, только что поставившій „Сакунталу" Калидасы и философскую драму Кальдерона „Жизнь есть сонъ", театръ, вставшій на путь исканія давно утерянной театральности, невѣдомо для чего вдругъ берется за пьесу яраго противника графа Карло Гоцци. Быть можетъ, дирекція Камернаго театра готова считать истинно-театральной всякую пьесу, дѣйствующія лица которой ходятъ по сценѣ въ венеціан-

скихъ костюмахъ. Или, можетъ быть, руководители Камернаго театра, отказавшись вдругъ отъ вѣрнаго служенія театральности, хотятъ подчиниться законамъ „психологической мотиваціи", усердно издаваемымъ за послѣдніе десять лѣтъ Московскимъ Художественнымъ театромъ?

— Въ Москвѣ открылась выставка картинъ художниковъ, примыкающихъ къ группѣ „Міръ искусства". Гвоздемъ выставки является цѣлый рядъ картичъ и рисунковъ К. А. Сомова. Много мѣста на этой выставкѣ удѣлено и театрально-декоративному искусству.

— Въ понедѣльникъ, 12 января, въ помѣщеніи редакціи журнала „Аполлонъ", состоялось третье собраніе, посвященное театру. З. А. Венгерова прочла докладъ на тему „Современный Ирландскій театръ", познакомившій присутствовавшихъ съ большимъ количествомъ мало извѣстныхъ фактовъ. Слѣдуетъ отмѣтить интересное построеніе доклада. Въ исторіи національнаго ирландскаго развитія З. А. Венгерова слышитъ поперемѣнное преобладаніе звона трехъ струнъ чудесной арфы бога Дагдемора. Струна сна звучала въ древне-ирландскомъ эпосѣ; струна плача—въ исторіи многострадальнаго острова зеленой Эріу, дочери Даны, матери боговъ; струна смѣха зазвучала теперь, недавно, съ пробужденіемъ интереса къ народному и чудесному элементамъ ирландскаго національнаго духа. Изъ дѣятелей ирландскаго театра докладчица особенно подробно остановилась на драматургѣ Сингѣ, отмѣтивъ характерное для его творчества сплетеніе трагическаго съ комическимъ стихіи силы толпы съ героизмомъ личности, мотива судьбы съ претвореніемъ этого мотива въ индивидуальной волѣ. Послѣдовавшія за докладомъ пренія были посвящены вопросамъ о взаимоотношеніяхъ англійской и ирландской литературъ, о сближеніи келитическаго эпоса съ Ведами и вопросу объ аморализмѣ ирландской литературы. Однако, наиболѣе цѣнными оказались выяснившіяся во время преній характерныя черточки быта современнаго ирландскаго театра: необычайная экспансивность зрительнаго зала, роль спектаклей въ народныхъ празднествахъ и т. п.

— Въ январѣ, въ Михайловскомъ театрѣ, закончились гастроли г. Max Dearly, того самаго Dearly, который нѣсколько лѣтъ тому назадъ изобрѣлъ нашумѣвшій въ свое время „танецъ апашей". Игра этого актера, четкая и технически вѣликолѣпно выработанная подчасъ напоминала собою искусство комедіантовъ стараго театра. За безчисленными трюками, которыми Max Dearly расцвѣчивалъ свою игру, чудились „шутки, приличныя и свойственныя театру". Слѣдуетъ отмѣтить еще одну особенность его игры. Это тонкое, умѣлое и всегда вѣрное обращеніе съ аксессуарами. Въ отношеніи г. Max Dearly къ предметамъ на сценѣ чувствуются черточки какой-то влюбленности въ эти предметы. Max Dearly умѣетъ не только украсить съ помощью этихъ обычно

мертвыхъ (но у него въ рукахъ живыхъ) вещей свою собственную игру, но умѣетъ и вводить эти вещи въ ходъ пьесы. Вещи у него играютъ точно это не вещи, а какіе то третьи актеры,—онѣ подчеркиваютъ отдѣльные моменты игры, даютъ полноту выявленію тѣхъ или иныхъ сценическихъ положеній. Такова напримѣръ въ пьесѣ г. Maurice Henneguin „Mon bébé“ кисть, которая проводитъ вмѣстѣ съ г. Max Dearly, очень сложную сцену. Обычно ея роль гораздо скромнѣе: она просто служитъ для обрызгиванія водою кокса въ каминѣ.

Редакторъ-Издатель: Вс. Мейерхольдъ.

НОВЫЙ АДРЕСЪ

РЕДАКЦІИ и КОНТОРЫ:

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ, ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО,

ПЕТРОГРАДЪ, 5 рота, д. 28, кв. 8.

Телефонъ 532-88.

Отдѣленіе журнала въ **МОСКВѢ**: Садовая, Земляной валъ, д. 31, кв. С. С. Игнатова. Телефонъ (обращаться къ Сергѣю Сергѣевичу Игнатову, какъ къ представителю редакціи).

---

1. Не принятыя для журнала рукописи сохраняются три мѣсяца. Авторы могутъ получать ихъ обратно лично или доставлять на ихъ пересылку (заказной бандеролью) почтовыя марки.

2. При перемѣнѣ адреса подписчики благоволятъ присылать 40 коп.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ.

ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО. 1914 ГОДЪ.

СОДЕРЖАНІЕ КНИГИ 1-й:

Стихи: А. Ахматовой, А. Блока, Ю. Верховскаго и Вл. Пяста.—Владиміръ Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte.—Самуилъ Вермель. Моментъ формы въ искусствѣ.—Любовь къ тремъ апельсинамъ.—М. Ф. Г. Образцы ритмической интерпретаціи стиха у русскихъ композиторовъ.—К. Вогакъ. „Роза и Крестъ“.—Hoffmaniana (1—Вл. Княжнина).—Студія.—Хроника.—Errata.

СОДЕРЖАНІЕ КНИГИ 2-й:

Стихи: З. Н. Гиппіусъ, Ѳ. Сологуба и Вл. Княжнина.— Подрятчикъ оперы въ островы канаріискіе (переводъ В. К. Тредіаковскаго).—Вс. Мейерхольдъ, Ю. Бонди. Балагинъ.—Вл. Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte, 2.——ст.—Тирсо де Молина и испанскій театръ.—Самуилъ Вермель. Иронія и театральность.—Вл. Соловьевъ. „Турандотъ" гр. К. Гоцци на русской сценѣ.—К. А. Вогакъ. Къ постановкѣ комедій Мольера, „Ученыя женщины" и „Продѣлки Скапэна" на сценѣ Михайловскаго театра.—Hoffmaniana (2—Вл. Княжнина).— С. Радловъ. О трагедіяхъ Софокла въ переводѣ Ѳ. Ф. Зѣлинскаго.—Евг. Зноско-Боровскій. Константинъ Эрбергъ. „Цѣль творчества".—Анаст. Чеботаревская. О театральныхъ диспутахъ.—Студія.—Хроника.—Errata.

СОДЕРЖАНІЕ КНИГИ 3-й:

Стихи: Ѳ. Сологуба, В. Парноха, Сергѣя Радлова и Конст. Эрберга.—К. А. Вогакъ. О театральныхъ маскахъ.— Евгеній Зноско-Боровскій. Обращенный принцъ.—К. Миклашевскій. Основные типы въ „commedia dell' arte.—Владиміръ Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte. 3.—Вл. Лачиновъ. Искусство и ремесло.—Hoffmaniana, 3.—Сергѣй Радловъ. Новыя комедіи Менандра, книга Г. Ф. Церетели.—Хроника.

СОДЕРЖАНІЕ КНИГИ 4—5-й:

Отъ редакціи.—Александръ Блокъ. Карменъ.— Вольмаръ Люсциніусъ. Арлекинъ, пристрастный къ картамъ. (Интермедія).—Графъ Карло Гоцци. Чистосердечное разсужденіе и подлинная исторія возникновенія моихъ десяти театральныхъ сказокъ. Переводъ К. А. Вогака.—В. Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte, 4 и 5.— Глоссы Доктора Дапертутто къ „Отрицанію театра" Ю. Айхенвальда.—Влад. Княжнинъ. О нашемъ современникѣ—Аполлонѣ Александровичѣ Григорьевѣ (1822—1864—1914 гг.).—В. С. О книгѣ Гернгросса.— Открытое письмо авторовъ дивертисмента „Любовь къ тремъ апельсинамъ" А. А. Гвоздеву. —Нѣсколько словъ по поводу постановки лирическихъ драмъ Александра Блока „Незнакомка" и „Балаганчикъ" въ аудиторіи Тенишевскаго училища 7—11 апрѣля 1914.—Студія.—Хроника.— Книги, поступившія въ редакцію.

СТУДІЯ ВС. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

(1914—1915).

Изученіе техники сценическихъ движеній.

Основные принципы сценической техники импровизованной итальянской комедіи (commedia dell'arte) и примѣненіе въ новомъ театрѣ традиціонныхъ пріемовъ спектаклей XVII и XVIII вѣковъ.

Музыкальное чтеніе въ драмѣ.

Практическое изученіе вещественныхъ элементовъ спектакля: устройство, убранство и освѣщеніе сценической площадки; нарядъ актера и предметы въ его рукахъ.

Занятія ведутъ: К. А. Вогакъ, М. Ф. Гнѣсинъ, Е. М. Голубева, Вс. Э. Мейерхольдъ и Вл. Н. Соловьевъ.

Занятія—по понедѣльникамъ, средамъ, пятницамъ и субботамъ, отъ 4—7 час. веч.

Работающіе въ Студіи вносятъ ежемѣсячно отъ 3—5 рублей.

Для разъясненій телефоны: 647-07 (Студія, въ часы занятій); 532 - 88 (Мейерхольдъ); 456 - 89 (Вогакъ); 538 - 97 (Алперсъ).

Хроника Студіи ведется въ издающемся при Студіи журналѣ: „Любовь къ тремъ апельсинамъ. Журналъ Доктора Дапертутто". (Ред. и конт.: 5 рота, 28, кв. 8).

Адресъ Студіи: Бородинская улица, 6.

ГОТОВИТСЯ КЪ ПЕЧАТИ

ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ
ДРАМАТИЧЕСКИХЪ СКАЗОКЪ

графа КАРЛО ГОЦЦИ

при ближайшемъ участіи *Я. Н. Блоха,*
К. А. Вогака, В. Н. Соловьева,
Вс. Мейерхольда и др.

■ ■ ■

Настоящее изданіе будетъ заключать въ себѣ полный переводъ десяти Fiabe, рядъ вступительныхъ статей, комментаріи, библіографич. указатель и рядъ иллюстрацій итальянскаго театра XVIII в.

Конст. Эрбергъ.

ЦѢЛЬ ТВОРЧЕСТВА.

Опыты по теоріи творчества и эстетикѣ.
1913. Стр. XX256. Цѣна 1 р. 75 к.
Книгоиздательство „РУССКАЯ МЫСЛЬ"—Петроградъ, Нюстадская, 6.

Содержаніе: **Цѣль творчества.** (Часть I. Человѣкъ-творецъ. Часть II. Творческій процессъ въ наукѣ и искусствѣ. Часть III. Пресуществленіе).—**Красота и свобода.—Цвѣты и кристаллы.—Искусствовожатый.—Тишина.—О воздушныхъ мостахъ критики.—Путь и цѣль въ искусствѣ.—Дитя и геній.**

ВЪ СКОРОМЪ ВРЕМЕНИ ВЫЙДЕТЪ НОВАЯ КНИГА:

К. М. Миклашевскій.

ТЕАТРЪ ИТАЛЬЯНСКАГО ВОЗРОЖДЕНІЯ.

Часть I-я.

La Commedia dell'Arte.

Около 300 стр. текста, библіографич. указатель, сценаріи, иллюстраціи.

Изданіе Н. И. БУТКОВСКОЙ въ Петроградѣ.

С. С. Игнатовъ.

Э. Т. А. ГОФФМАНЪ.

Личность и творчество.

Москва 1914 г. Цѣна 1 р. 25 к.

Въ книжныхъ магазинахъ, въ Петроградѣ и Москвѣ.

Димитрій Крючковъ.

„ЦВѢТЫ ЛЕДЯНЫЕ".

Вторая книга стиховъ. Изд. **„Очарованный Странникъ".** Цѣна 35 к.

„ПАДУНЪ НЕМОЛЧНЫЙ".

Первая книга стиховъ. Изд. **„Петербургскій Глашатай".** Цѣна 50 к.

Готовятся къ печати: „Синь огнетворящая", „Лапландскіе стихи", „Аллея поющихъ тонко фонарей", „Взмахъ кадила", „Голубокрылый бегемотъ".

Въ книжныхъ магазинахъ.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО

(О ТЕАТРѢ)

выходитъ въ Петроградѣ

съ 1914 г., въ количествѣ 7—10 книжекъ въ годъ, не менѣе четыхъ печатныхъ листовъ каждая, формата in—16⁰, безъ установленной періодичности. Нѣкоторыя книжки будутъ выходить съ рисунками.

3 рубля

(изъ-за границы 6 рублей)

годовые подписчики присылаютъ: Петр., 5-я рота, 28, кв. 8 (Ред. и конт. Журнала Доктора Дапертутто) или лично вносятъ: въ Петроградѣ, въ Студіи Вс. Эм. Мейерхольда—Бородинская, 6 (понед., среда, пятн., суб., 4—7 ч. в.) и въ квартирѣ редакціи (ежедневно, 3—4 ч. дня; тел. 532-88).

Подписка, кромѣ того, принимается въ книжныхъ магазинахъ Петрограда: у Вольфа, Карбасникова, Мелье, Митюрникова, Попова (Яснаго), Суворина, Сытина; въ Москвѣ, у Чекато (Камергерскій пер., 8), въ кн. маг. „Образованіе“ на Кузнецкомъ мосту и у С. С. Игнатова (Садовая, Земляной валъ, 31).

Отдѣльныя книжки (50 и 75 к.) въ Студіи, у издателя, и въ книжныхъ магазинахъ.

Для сотрудниковъ журнала редакція открыта по воскресеньямъ (5—7 ч.): 5-я рота, 28. Тел. 532-88.

Редакторъ-Издатель: *Вс. Мейерхольдъ.*

Открыта подписка на 1915 г.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ

ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

Адресъ редакціи и конторы:

Петроградъ, 5 рота, д. 28, кв. 8. Тел. 532-88.

ЦѢНА ДВОЙНОЙ (6—7) КНИГИ

75 коп.